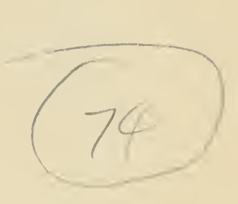




HISTOIRE

DE

L'ORIGINE ET DES PROGRÈS DE LA GRAVURE

DANS LES

PAYS-BAS ET EN ALLEMAGNE,

JUSQU'A LA FIN DU QUINZIÈME SIÈCLE.

Extrait du t. X des *Mémoires couronnés et autres Mémoires*, publiés par l'Académie royale de Belgique. Collection in-8°.

HISTOIRE

DE

L'ORIGINE ET DES PROGRÈS DE LA GRAVURE

DANS LES

PAYS-BAS ET EN ALLEMAGNE,

JUSQU'A LA FIN DU QUINZIÈME SIÈCLE;

PAR

JULES RENOUVIER,

MEMBRE DE L'ACADÉMIE ET DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE MONTPELLIER.

(Mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique, le 23 septembre 1859.)



BRUXELLES,

M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE.

1860.

AVERTISSEMENT.

Lorsque l'Académie royale de Belgique mit au concours, pour la seconde fois, en 1858, la question de l'origine de la gravure en ces termes : *Faire l'histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas jusqu'à la fin du XVme siècle*, le travail que je soumis n'était pas une réponse directe et précise au programme. J'étais resté persuadé, en étudiant tous les éléments de la question, qu'on ne pouvait, en cette occurrence, séparer les Pays-Bas de l'Allemagne. L'Académie a bien voulu ne pas s'arrêter à cette considération; j'espère n'être pas le seul à l'en remercier, parce que si des recherches ainsi faites n'atteignent pas la dernière solution de la question posée, elles la provoquent peut-être par des indications plus impartiales dans leur généralité et servent encore à l'histoire entière de l'art.

Au travail que l'Académie a honoré de ses suffrages et imprimé dans ses *Mémoires*, j'ajoute ici un chapitre, qui ne lui avait pas été envoyé, *sur les gravures sur bois des imprimeurs allemands*. Il donne une oscillation de plus, et fait aller du côté de l'Allemagne le progrès qui, dans d'autres chapitres, paraissait venir des Pays-Bas; il termine cette partie de mes

recherches. Restent l'Italie et la France, qui eurent aussi leur mouvement de faveur au quinzième siècle, moins isolées peut-être qu'on n'a voulu les dire. Je compte publier bientôt, sur les estampes qui y parurent en feuilles et dans les livres, un travail qui sera le complément de celui-ci.

Montpellier, décembre 1859.

SOMMAIRE.

HISTOIRE

DE

L'ORIGINE ET DU PROGRÈS DE LA GRAVURE

DANS

LES PAYS-BAS ET EN ALLEMAGNE,

JUSQU'A LA FIN DU QUINZIÈME SIÈCLE.

Esto visibile parlare.
(PURGATORIO, canto X.)

I.

ORIGINES ET PROPAGATION DE LA GRAVURE DANS LES PAYS-BAS ET EN ALLEMAGNE.

La gravure est le dernier venu des arts gothiques et le plus hâtif des arts de la renaissance, de là son humilité, ses tâtonnements et son attrait. Elle n'est que l'ombre de la peinture, de la sculpture et de l'orfévrerie, mais cette ombre a annoncé l'imprimerie et reflété bientôt en art original la nature, le temps et l'homme.

Quand s'ouvre le XVme siècle, l'art chrétien aboutissait dans ses tendances théoriques au paroxysme d'une beauté qui prenait le pointu pour sublime, le menu pour idéal et où le disproportionné et l'impossible entraient comme éléments essentiels. Heureusement les perfectionnements matériels avaient marché dans un sens entièrement opposé à cette théorie. Les historiens, nom-

breux aujourd'hui, qui adoptent pour système la beauté exclusive de l'art gothique se méprennent quand ils font honneur au principe religieux des qualités qu'ils trouvent aux grands artistes du XVme siècle. Ces artistes ne sont pas des révolutionnaires, ils travaillent dans le sein de la cité et de l'église qui les nourrit; mais ils n'en sont pas moins les plus fins interprètes de l'esprit de nouveauté et de liberté qui agite leur temps; ils professent et pratiquent l'amour de la nature, la considération de l'individu, l'étude du nu, l'attrait des passions, qu'ils choyent même alors qu'ils veulent les châtier, et atteignent ainsi, par leurs moyens propres, un but plus didactique et plus humain que moral. Les exemples viendront en foule dans le cours de cet exposé; j'établis seulement ici d'une manière générale que les peintres du XVme siècle ont, autant qu'ils l'ont pu, renversé les barrières qui resserraient l'art du moyen âge et qu'ils ont délivré pour jamais l'imagination du fantôme des images acheiropoietes (*absque manu facta*), créé par l'esthétique des moines, en la retrempant dans le sentiment de la nature vivante et dans la science antique. Ce naturalisme et ce paganisme, dont on veut leur faire des flétrissures, furent les instruments dont ils se servirent pour aboutir à un idéal d'expression, à une vérité de représentation et à une variété de formes infinies; infinies en ce sens qu'on n'en connaît pas encore le dernier mot.

C'est au milieu du développement excessif qu'avaient pris toutes les branches de l'art ogival, à la suite de l'architecture, de la ciselure, l'émaillerie, la miniature et la calligraphie, au moment de la plus grande propagation de la plastique et de l'image comme moyen de culte, d'instruction et de curiosité, que parut la gravure, l'impression à l'encre d'une figure ciselée en relief ou en creux sur le métal ou sur le bois, art nouveau qui allait faire pénétrer dans les maisons l'enseignement qui débordait l'Église. Pour suffire à tous les besoins de cet art nouveau, un véhicule de facile accès, le papier de chiffons, venait de surgir, aussi favorable à l'impression que le parchemin avait pu l'être à l'écriture et à la miniature.

Au fait matériel de la découverte s'attache un grand intérêt; mais comme il échappe par son obscurité à toute constatation authentique, l'imagination y a suppléé. Les auteurs friands d'anec-

dotes ont pris au pied de la lettre les légendes. Papillon, historien de bonne foi, mais manquant du sens critique, a raconté qu'il avait vu neuf estampes, représentant les chevaleureux faits d'Alexandre, que le chevalier Cunio et sa sœur Isabelle, jumeaux de Ravenne au nom desquels s'attache une légende intéressante, avaient gravées en relief sur des tables de bois au moyen d'un petit couteau et avaient ensuite marquées sur le papier, signé et dédié au pape Honorius IV, ce qui les faisait remonter à l'an 1284 (1). D'un autre côté, le savant hollandais Junius rapporte que Laurent Coster, en se promenant dans un bois auprès de Harlem, détacha des écorces d'un hêtre et s'amusa à en faire des lettres et des figures qu'il imprima sur du papier (2). Enfin Vasari a écrit que Finiguerra avait inventé la gravure en passant un papier humide sur l'empreinte en soufre noircie de ses plaques niellées (3). Que ces histoires soient véritables, fausses ou arrangées, on n'y saurait trouver l'origine positive de la gravure; elles se placent au berceau de l'art moderne, comme des légendes, semblables à celles que l'on raconte sur les commencements de l'art antique; aux histoires de Craton, de Sauria, ou de la fille de Dibutade inventant le dessin en traçant sur un mur la silhouette de son amant.

Plus on parvient à connaître d'estampes incunables, plus on se persuade que l'origine de la gravure est un fait complexe et qui ne saurait être précisé quant au procédé, à l'inventeur, au pays et à la date; tous les documents connus n'aboutissent qu'à des généralités et à des hypothèses. Mais la critique esthétique vient donner à ces hypothèses la clarté nécessaire à l'histoire.

(1) Papillon, *Traité historique de la gravure sur bois*, t. I, p. 83. 1766, — D'excellents auteurs acceptent comme vraisemblables les faits racontés par Papillon : de Murr, Zani, Eméric David, Ottley; d'autres les ont rejetés : Heinecken, Lanzi, Mariette, Chatto, etc.

(2) *De l'Invention de l'Imprimerie, ou Analyse des deux ouvrages publiés sur cette matière;* par Meerman. Paris, 1809; in-8°. Le texte de Junius y est traduit et commenté.

(3) Vasari, *Marc Antonio e altri inagliatori in stampe;* t. IX, p. 256. Firenze, Lemonnier, 1853.

Trois genres de gravure : les estampes d'ouvrage d'orfévrerie qu'on peut appeler *interrasile*, les estampes de planches de bois gravées en relief et les estampes de plaques de cuivre gravées en creux, se présentent avec des caractères de primitivité dont on ne saurait établir l'ordre, mais que des indications font remonter jusqu'au premier quart du XVme siècle.

Les artistes ouvrant le métal, le bois et le papier, tels que les orfévres, les tailleurs de formes, les cartiers, furent avant les peintres en possession des procédés de la gravure et de l'impression; mais ceux-ci, compris souvent dans la même corporation, et adonnés aussi à des ouvrages de gravure et d'empreinte, tels que les selles, les coffrets, ne tardèrent pas à se servir au besoin du burin, de l'échoppe, du froton et de la presse. Le plus grand exercice qu'ils avaient du dessin devait faire d'ailleurs leurs tributaires tous ceux qui voulaient apporter quelque perfection dans leurs ouvrages de gravure. Plusieurs circonstances amènent, en outre, à penser que les écrivains miniaturistes, qui avaient dû se servir quelquefois de patrons comme moyen plus expéditif pour les initiales et les rubriques, ne furent pas étrangers aux premiers emplois de la gravure. Enfin les moines, qui prenaient tant de soin d'exciter la foi religieuse au moyen d'images dont les premières conditions étaient la multiplicité et le bon marché, eurent recours de bonne heure aux feuilles de gravure.

Il résulte de ce premier coup d'œil que les estampes primitives ne sont pas seulement anonymes, mais que, comme la plupart des produits de l'art gothique, elles sont impersonnelles, leur nationalité seule peut être déterminée. C'est aux types et aux caractères de cette nationalité qu'il faut s'attacher pour y puiser les éléments de la critique. Mais là se sont rencontrées les prétentions patriotiques des Italiens, des Allemands et des Flamands; les Français, qui ne peuvent être comptés que les derniers dans le développement de la gravure, n'en sont peut-être que plus aptes à les balancer. Or d'ici il nous a semblé, en jugeant d'ensemble toutes les pièces produites jusqu'à présent, que les plus parfaites parmi les plus anciennes ont paru dans les Pays-Bas, sous la domination des ducs de Bourgogne, et que l'Allemagne des bords du Rhin en

produit aussi qui, par leur caractère plus hiératique et plus barbare, semblent revendiquer la primitivité. L'Italie a longtemps obtenu l'honneur de passer pour le berceau de la gravure, grâce à ses nielles ; mais en présence de toutes les estampes anonymes d'origine flamande et allemande que l'on connaît maintenant, il n'est plus possible d'attacher aux nielles la même valeur d'invention. Indépendamment de ces essais, l'art se développa en Italie d'une manière vaillante, mais il n'y fut pas d'abord ni aussi fixé ni aussi abondant que dans le Nord. Notre première attention est due à ces estampes impersonnelles qui se répandirent parmi les populations serrées entre le Rhin, la Meuse et l'Escaut.

Le même caractère d'impersonnalité s'attache aux livres imprimés sur des tables de bois, dont les figures et les textes, destinés à l'usage des clercs et à l'instruction du peuple, fournirent en même temps les premiers exemples d'impressions de caractères et des figures sur bois tout à fait primitives. Malgré tous les efforts des savants patriotes hollandais, on n'est point encore parvenu à établir positivement que Harlem en ait produit les premiers spécimens, mais tout tend à établir que les plus célèbres parurent en effet dans les Pays-Bas, qu'ils furent l'œuvre d'une corporation connue, des *printers*, et ensuite imités en Allemagne. Ce qui n'empêche pas que ce pays n'en ait aussi produit quelques-uns avec des caractères de primitivité incontestable. Nous chercherons à établir tous ces titres.

Par ses efforts disséminés l'art s'était propagé peut-être plus qu'il ne s'était perfectionné ; mais il avait pris de la consistance dans ses manières de dessin et constitué des ateliers qui se localisèrent davantage. En suivant la gravure dans cette autre phase, nous arrivons à des maîtres qui, alors même qu'ils restent incomplétement déterminés dans leur personne et dans leur œuvre, n'en sont pas moins des gloires pour l'art qu'ils ont formulé. Le maître de l'Alphabet, le maître de la Madone d'Einsilden, Martin Schongauer, Israël Van Meckenen, Zwoll et O'veret, nous font entrer réellement dans la vie de l'art et dans son histoire ; car ils interprètent leur temps et leur pays avec autant de force que d'originalité, non moins fixés et puissants dans leur école que Mantegna et Baldini le furent en Italie dans la leur.

Au moment où l'imprimerie commença à se répandre, la gravure sur bois y trouva un nouveau débouché. Mus par le désir d'imiter les manuscrits, les imprimeurs empruntèrent aux rubricateurs et aux miniaturistes leurs lettres ornées et leurs figures. Depuis longtemps les planches des livres de Cologne et de Nuremberg ont été remarquées, mais jamais il n'a été fait d'examen chronologique et comparé des nombreux livres à figures sur bois qui sortirent, dans les trente dernières années du XVme siècle, des presses de l'Allemagne, des Pays-Bas, de l'Italie et de la France. C'est là pourtant qu'est l'histoire de la gravure en bois la plus féconde et la plus sûre, et par elle une histoire du dessin aussi curieuse qu'instructive. De savants bibliographes, Maittaire, Panzer, Hain, Brunet, ont supputé ces précieux incunables; ils ont même quelquefois compté les planches en bois qui les distinguent; mais l'appréciation esthétique des figures était encore plus éloignée de leur but que l'appréciation littéraire des textes. Dibdin seul a voulu relever ses catalogues des beaux livres de lord Spencer par la remarque des figures qu'ils contenaient; on peut regretter, toutefois, qu'il l'ait fait avec plus d'humeur que de véritable critique. Il reste à montrer que les diverses écoles y paraissent avec toute leur virtualité, et qu'indépendamment des questions curieuses d'origine auxquelles leur examen peut donner lieu, les livres de Pfister publiés à Bamberg, de Gunther Zainer et d'Antoine Sorg, à Augsbourg; de Ruwig, à Mayence; de Jean de Westphalie, à Louvain; de Bellaert, à Harlem; de Gérard de Leu, à Gouda et à Anvers; d'Ulric Galle et de Lignamine, à Rome; de Johannes, à Vérone; de Luca Antonio Giunta, à Venise; de Guyot Marchant, de Vérard et de Vostre, à Paris; de Guillaume Leroy et Matthieu Husz, à Lyon, contiennent les plus précieux monuments de l'art de la gravure en bois. La diffusion et l'anonymie de toutes ces planches ont beaucoup contribué à leur discrédit; le moment est venu de les trier, d'en révéler la manière, et faute de noms d'artistes que l'érudition n'a point encore su trouver, d'en attribuer le mérite aux imprimeurs et aux libraires qui en firent les frais : ils étaient, eux aussi, dans ce temps des artistes.

Quelles que soient les lumières que l'on puise dans l'examen des

livres à figures, de date et de lieu bien connus, pour la détermination des écoles, il reste toujours beaucoup d'incertitude en présence des monuments plus anciens. L'ambiguïté se présente surtout quand il s'agit d'indiquer le point de départ des estampes primitives entre les Pays-Bas et les pays rhénans : pour s'entourer de tous les éléments de discernement, il importe de se rendre compte de la civilisation comparée des deux pays. Une prééminence incontestable appartient aux Pays-Bas; ils la doivent à l'organisation des gildes d'ouvriers et au gouvernement des ducs de Bourgogne, qui, selon les expressions des chroniqueurs, avaient amené des *siècles dorés* et fait de la Flandre une *terre de promission*. Au milieu des fermentations populaires, du faste de la cour, de la prospérité industrielle, de l'exubérance architecturale, une école de peinture, qui peut le disputer aux plus grandes écoles d'Italie, avait été fondée à Bruges par les Van Eyck, et ses excellents principes s'étaient propagés à Gand, à Bruxelles, à Harlem, à Louvain. L'imagier Claux Sluter avait élevé la sculpture à un degré de perfection non moins extraordinaire. C'est sous ces influences que les germes de la gravure et de l'impression paraissent éclore, tout à fait inaperçus au milieu du mouvement pittoresque et littéraire, mais portant dans leur style des signes inévitables de leur provenance.

A ce moment les métiers se rangent en confréries sous le patronage d'un saint avec l'écu et la bannière de leurs armes, ils rédigent les statuts de leurs serments; et dans leurs registres figurent avec les peintres les artistes ou les ouvriers travaillant les images par tous les procédés jusqu'à celui de l'impression. Les chambres de rhétorique organisent leurs fêtes, leurs concours et leurs représentations dramatiques dans les principales villes. La langue française devient même alors prépondérante, au moins pour la cour et les classes éclairées; les chroniqueurs nationaux des Flandres l'ont adoptée; les poëtes varlets de chambre du duc font briller cet esprit raffiné bien qu'amphigourique de tendresses et de symboles, cette naïve dévotion à la Vierge et aux dames dont nous avons les modèles dans les œuvres de Pierre Michault et d'Olivier de la Marche. Ne nous étonnons pas de voir s'infiltrer jusque

dans le plus vulgaire des arts du dessin la subtilité de composition et la recherche d'expression mêlées à un fonds de réalités ingénieusement observées, qualités que ne feraient pas supposer les moyens rudimentaires dont la gravure dispose au moment où elle vient à poindre :

> Visage elle a fait angéliquement
> Qui en couleur passe le firmament
> Et en fraischeur la rosette novelle :
> Le remanant ne fust fait autrement
> Que son voulsist par très-grand parement
> Mettre son corps comme ymage en chapelle,
> Ainsi bone est, et belle, et telle, qu'elle
> Mieux désirer on ne peut à plaisir;
> Car advis m'est que pour une pucelle
> On ne pouvait au monde mieulx choisir (1) !

De cet idéal descendons aux modèles de beauté que purent avoir les artistes, et ne craignons pas de les prendre grands, car même à l'état d'enfance l'art reçoit inévitablement l'empreinte de la beauté régnante; il ne s'agit pas encore, sans doute, de types fixés, mais seulement des traits généraux de physionomie, et des particularités de costume qui furent la ressource des plus petits dessinateurs.

Les princesses de la cour de Bourgogne n'ont pas laissé de portrait célèbre ni de beauté historique. Les peintures qu'on rencontre dans quelques collections (2) n'ont pas, dans la manière inefficace avec laquelle les physionomies sont rendues, ce degré qui donne la vie, mais elles restent précieuses pour le costume. On consulte avec plus d'intérêt les sculptures qui en ont été conservées dans les tombeaux de Dijon et de Bruges, et les charmantes statuettes de bronze réunies à l'hôtel de ville d'Amsterdam; enfin, nous les connaissons, par les chroniqueurs. La dernière comtesse de Hollande et de Brabant, Madame Jacques de Bavière,

(1) Ballade extraite d'un manuscrit de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne; par l'éditeur de *la Danse aux Aveugles*. Lille, 1748; in-12.

(2) Portraits des duchesses de Bourgogne au musée de Lille. — Portrait de Jacqueline de Bavière au musée d'Amsterdam, etc.

était « cointe beaucop et gaye, fort vigoreuse de corps et non » proprement sorte à homme foible (1) ». Le duc Philippe le Bon avait rencontré dans sa troisième femme, Ysabeau de Portugal, une princesse dévote et triste, mais il s'en était dédommagé : c'était, suivant un chroniqueur, « le plus dameret et le plus envoiseux » que l'on sçut (2), » et suivant un autre, qui parle plus explicitement, « avoit en lui le vice de chair : estoit durement lubrique et » fraisle en cet endroit : à souhait de ses yeux complaisoit à son » cœur et au convoict de son cœur multiplioit ses délicts (3). » On a trouvé dans les comptes de sa maison en même temps que des artistes, des ménestrels et des fous, qu'il avait à sa solde, le nom d'une dizaine de maîtresses (4). Aucune n'a acquis de la célébrité, si ce n'est celle qu'il avait prise à Bruges et dont il voulut, au dire d'une légende indiscrète, mettre en réputation le genre de beauté tout particulier par l'institution de la Toison d'or (5). A défaut de figure plus précise, nous avons du moins son costume. Si l'habit ne fait pas le moine, la robe fait bien la femme. Dans l'une de ces fêtes allégoriques si amplement décrites dans les chroniques, la princesse de joie, chargée de présenter au duc le chapelet de fleurs, est une « très-belle dame jeune, vestue d'une » robe de soye violette, richement brodée et estoffée d'or, et lui » partaient unes manches oultre la robe, d'une moult belle soye, » escrites de lettres grégeoises, et estoit son chef paré de ses cheveux beaux et blonds, et par-dessus une tocque affulée d'un volet » moult enrichy de pierreries (6) ». La description la plus exacte du costume de Bourgogne nous est donnée par Jean Duclerc, conseiller de Philippe le Bon :

« En 1466, les dames et demoiselles ne portoient plus nulles

(1) Georges de Chastellain, chronique du duc Philippe, p. 69. Coll. Buchon.

(2) Olivier de la Marche; chap. VII. *Collection universelle des Mémoires*; t. VIII. p. 59.

(3) Chastellain, *Eloge du bon duc Philippe*, p. 507. Coll. Buchon.

(4) L. de Laborde : *Les Ducs de Bourgogne.*

(5) Colomies, *Recueil de particularités.* — *P. Colomesii Opuscula*, p. 127; Parisiis, 1668; in-12. Il cite Vossius, une chronique flamande et Favin, *Théâtre d'honneur.*

(6) Olivier de la Marche. 1453. Chap. XXIX, *Coll. univ.* t. IX, p. 4.

» queues à leurs robes, mais elles portoient bordures de gris, de
» letisses de velours et aultres choses de largeur d'un velours de
» haut; elles portoient sur leurs chiefs, bourlets en manière de
» bonnets ronds et diminuant par-dessus de la hauteur de demi-
» aune ou trois quartiers de long, aucunes moins aucunes plus, et
» déliés couvier chefs par-dessus pendans par derrière jusques en
» terre avec ceinture de soye de la largeur de 4 ou 5 pouces, les
» tissus et serures larges et dorées pesant 5, 6 ou 7 onces d'argent;
» de larges colliers d'or en leurs cols de plusieurs façons. En ce
» temps aussy les hommes se vestoyent sy court, que leurs chausses
» alloient presque jusques à la forme de leurs fesses; ils fesoient
» fendre les manches de leurs robbes et de leurs pourpoints si bien
» qu'on voyait leurs bras, parmy une déliée chemise qu'ils por-
» toient, la manche de la chemise estoit large; ils avoient longs
» cheveux qui leur venoient par-devant jusques aux yeux et par-
» derrière jusques en bas; sur leur tête ils portoient un bonnet de
» drap d'un quartier ou d'un quartier et demi de hauteur, et les
» nobles et riches grosses chaînes d'or au col; avec pourpoint de
» velours ou drap de soye, et de longues poulaines à leurs solliers
» de ung quartier ou quartier et demi de long, et à leurs robes gros
» maheutres sur leurs épaules pour les faire apparoistre plus gros
» et plus fournis; leurs pourpoints étoient garnis de bourre et s'ils
» n'étoient ainsy, ils s'habilloient touts longs jusques en terre de
» robes; tantôt en habit long, tantost en habit court; et n'y avoit si
» petit compagnon de mestier qui n'eut une longue robe de drap
» jusques aux talons. »

Le type qu'à travers ces alibiforains on peut soupçonner n'est pas celui qu'ont mis en circulation Lucas de Leyde et les artistes flamands de la renaissance, ni celui de Frans Floris et des peintres imitateurs de l'Italie; encore moins celui de Rubens et des peintres naturalistes du XVIIme siècle. Mais c'est un type flamand bourguignon; il consiste, ce me semble, en une figure serrée dans sa complexion, assez charnue de formes, mais allongée et subtile aux extrémités, gracieuse et religieuse dans sa naïveté, mais expressive et même hardie dans sa matérialité. Ses traits conviennent à la nature flamande encore enveloppée dans le sentiment gothique;

ils ne sont qu'indiqués dans nos estampes embryonnaires, ils paraissent avec tout l'éclat d'un art consommé dans les tableaux de Van Eyck : depuis la composition mystique de l'Agneau (1), où se montre une si vive compréhension de la nature et de l'idéal, jusqu'au *Portrait de deux fiancés* (2), où la réalité est si profondément étudiée qu'on y voit revivre une individualité tout entière, corps et âme.

Mais nous avons du même type des modèles plus vulgaires et d'une comparaison plus facile dans les manuscrits enrichis d'images faits au commandement des ducs Philippe le Bon et Charles le Téméraire, et de la main de quelqu'un des miniaturistes qui rayonnèrent de l'école de Bruges. Tels sont la *Bible moralisée en latin et en français* de Philippe le Bon (3), le *Bréviaire de l'église de Salisbury* (4), le *Roman de Renaud de Montauban* (5) et plusieurs autres qui ont été cités et en partie décrits par MM. Paulin Paris (6) et Léon de Laborde (7), et qui ont de grandes inégalités de mérite et des différences de dates qui s'étendent de la fin du XIVme siècle à la fin du XVme. On trouve dans les nombreuses miniatures de ces manuscrits des figures poupines à tournures déjetées et extrémités prolongées, d'un dessin et d'une ordonnance quelquefois pleins d'adresse et d'esprit, souvent faits de pratique et d'une complète puérilité, corrigeant toujours à force de naturel les textes mystiques de la Bible ou les phrases alambiquées du roman à côté desquels elles sont placées.

Le *Bréviaire* a des compositions d'une telle richesse liturgique, des figures de vierge d'une piété si expressive, des têtes d'enfant et de vieillard d'une réalité si vive, qu'elles ont mérité d'être attri-

(1) Les panneaux en sont disséminés à Gand et à Berlin.

(2) A Londres, *National Gallery*.

(3) Bibliothèque nationale, n° 6829 et 6829².

(4) *Ibid.* Fond Lavalière, n° 82. Décrit dans le *Catalogue Lavallière*, t. I, p. 273.

(5) Bibliothèque de l'Arsenal.

(6) *Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, t. II, p. 23. Paris, 1838; in-8°.

(7) *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, Introduction, p. LXXXIII et suiv. Paris, 1849.

buées aux Van Eyck (1). Il me suffira de citer ici la miniature de l'*Adoration des Rois*, qui présente en effet la plus parfaite analogie de style avec le tableau de la *Vierge au donateur* du Louvre; je la signale à cause de la légende française qui l'accompagne : *Alons en Jhérusalem saleur le roys le roy*. C'est une circonstance que nous remarquerons dans plus d'une estampe flamande de cette époque.

Le *Renaud*, qui ne peut revendiquer des auteurs aussi illustres, n'en a que plus d'affinité avec nos estampes primitives. Ces figures, compassées dans leurs mouvements, étirées dans leurs membres, puériles dans leurs dispositions, restent toujours piquantes de naturel et précieuses d'expression. Ce sont des marionnettes avec des têtes de cire et des costumes merveilleux où l'on voit tous les affiquets dont nous venons de donner la description d'après les chroniqueurs, et bien d'autres qu'ils n'ont pas voulu décrire, comme la toilette intime de *Ysanne parlant d'amours avec Maulgis en la chambre de la royne*, qui se compose d'une robe d'étoffe lilas à pli de corps, déboutonnée jusqu'au-dessous du nombril et d'une chemise de gaze. Les divers personnages qu'elles représentent : prêtres psalmodiant, religieuses en guimpe, Renaud armé comme le saint Georges des chapelles portatives de Dijon, Maulgis et Oriande assis dans un treillis à côté d'une fontaine, d'une levrette et d'un pot de giroflée, le roi Murgalant nu dans sa cuve baptismale, Charlemagne en chemise et la couronne en tête dans l'intérieur de son tref, sont la chair et les os dont nous voyons l'ombre dans nos estampes. J'ai trouvé jusque dans les petits coups de burin dont nos graveurs composent leurs hachures, l'imitation des petits traits de pinceau ou de plume dont ces miniaturistes forment leurs ombres.

Si l'on veut bien maintenant considérer les personnes, les institutions et les habitudes qui dominent dans l'Allemagne, un spectacle un peu différent se présente aux regards. De l'autre côté du Rhin règne Frédéric III, empereur connu dans l'histoire par son

(1) M. Waagen y reconnaît la main de Hubert, de Jean et de leur sœur Marguerite. *Handbook of Painting*, transl. from the german of Kugler. *German and Dutch Schools*; p. 77. London, 1854.

caractère peu chevaleresque, ses allures pesantes, ses mœurs chiches. Olivier de la Marche, qui le vit à Besançon, nous le peint » habillé d'un pourpoint à gros cul à la guise de Behaigne et d'une » robe de drap bleu-brun et avait un chaperon par gorge dont la » patte venoit jusques à la selle, et estoit découpé à grands lam- » beaux, et portoit en son chief un chapel gris a court poil et sur » son chapel une petite et estroite couronne d'or (1), » Comme Philippe le Bon, il envoya chercher une femme en Portugal, mais l'impératrice Éléonore, la mère de Maximilien, ne fait pas plus de figure que la duchesse Isabeau, mère de Marie de Bourgogne, dans le récit que nous ont laissé les ambassadeurs de Frédéric auprès du roi de Portugal. Les qualités de la fiancée ne sont célébrées que sous les formes d'un panégyrique officiel; les fêtes du mariage célébré à Rome ne se distinguent des banalités accoutumées dans ces occasions que par les grandes chasses qui les accompagnent. Qu'attendre en effet de ces comtes sauvages (*wildgrave, comites hirsuti, sylvestres,* comme on les appelle) que des preuves de force corporelle? quelles femmes trouver en la compagnie de gens dont Commines nous atteste la grossièreté : « Les gens du duc di- » soyent que ces Allemands estoyent ords et qu'ils jettoient leurs » houseaux sur les lits richement parés (2). »

De la Bourgogne, en effet, comme de l'Italie pleuvaient alors sur la pauvre Allemagne les reproches d'ignorance et de barbarie; elle les justifiait même dans sa poésie. Par une circonstance unique dans l'histoire littéraire, la poésie en Allemagne paraît alors dévolue aux artisans, les maîtres chanteurs sont organisés en corporations, comme tous les métiers, et divisés en apprentis, compagnons et maîtres. Les plus célèbres, à Mayence, à Colmar, à Nuremberg, ont laissé des poëmes, des contes et des jeux que l'on ne cite guère que comme des épouvantails de grossièreté et de licence.

(1) Olivier de la Marche, ch. VII, p. 53, 1442. — M. de Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne,* VI, p. 190, éd. Delloye, 1839, a trouvé moyen de traduire ce passage en le travestissant.

(2) *Mémoires de Messire Philippe de Commines*, ch. XXXVI, p. 80. Paris, 1579.

A Cologne, il est vrai, avait brillé, au commencement du XVme siècle, une école de peinture dont on connaît mieux les tableaux que les maîtres, et qui a pour qualités principales un idéal très-religieux, des formes arrondies, des couleurs claires et fondues. Mais Cologne, à cause de sa prospérité commerciale, de la puissance de sa bourgeoisie, de la cour magnifique de ses archevêques et du développement de son architecture, est une cité exceptionnelle par ses arts comme par sa situation sur les bords du Rhin. Elle constitue un point intermédiaire entre les Pays-Bas et l'Allemagne. C'est aussi le seul point où paraissent des estampes qui puissent disputer d'ancienneté avec celles des Pays-Bas.

La trace de l'école de Cologne se laisse difficilement soupçonner dans ces premières gravures allemandes : elles gardent au milieu de l'hiératisme le plus naïf un sentiment cru de la nature et une tendance prononcée à l'exagération laide. Mais il faut se rappeler que l'influence des maîtres Wilhem et Stephan fut courte et bornée; leurs imitateurs laissèrent perdre toutes leurs bonnes qualités; elles n'avaient pas prévalu en Westphalie et en Souabe, où paraissent aussi des écoles dont les peintures sont caractérisées par la grossièreté de l'expression, la sécheresse et la grimace des contours. On sait d'ailleurs que l'influence des maîtres flamands s'était étendue aussi en Allemagne, en ce sens qu'on y imita leurs qualités les plus communes, à une époque où eux-mêmes avaient laissé dégénérer les plus pures traditions des Van Eyck.

On ne voit pas que l'Allemagne produise, au XVme siècle, une école quelconque de miniaturistes. Cette pénurie à l'endroit d'un art qui touche de si près à la gravure est un argument de plus en faveur de la thèse qui rapporte aux Pays-Bas les plus précieux et les plus remarquables anonymes gravés sur bois et sur cuivre.

D'un autre côté, on rencontre en Allemagne des suites de dessins à la plume relevés d'une enluminure légère et accompagnés de noms ou de courtes légendes manuscrites, dont les grosses lettres présentent la plus complète analogie avec les écritures du XIVme siècle et dont les figures, par la nullité de leur composition, la maladresse de leurs attitudes et la monotonie de leurs expressions, sont les précédents immédiats des ouvrages des tailleurs de

bois. Un libraire a importé à Paris, en 1855, un recueil de ce genre présentant 84 sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament (1), dont l'intérêt n'était pas dans la distinction de la main-d'œuvre et la supériorité de l'artiste, mais dans le procédé en traits inégaux se serrant quelquefois et s'épaississant sans se croiser et se compliquer de hachures, procédé qui fut le point de départ de la gravure en bois. Le catalogue attribuait ces dessins à un maître de l'école d'Alsace ou de Bavière; on s'aventurerait moins, je crois, en cherchant leur origine sur les bords du Rhin, où fut le berceau de l'art allemand. Leur signalement résulte surtout des airs de tête soignés, mais béatifiés dans un sourire uniforme, et ne prenant une expression maligne que dans quelques figures judaïques; il résulte peut-être aussi des costumes caractérisés surtout par de longues robes à festons et à grelots.

La gravure, dans ses premiers tâtonnements, ne suit donc pas les mêmes phases que la peinture, mais elle répond aux mêmes tendances, et dans ses applications plus vulgaires, elle porte peut-être l'empreinte plus vive des mœurs. Quant à sa marche propre, voici comment je l'aperçois.

Lorsqu'on jette un coup d'œil sur la carte d'Allemagne d'Ortelius, après y avoir pointé les lieux signalés comme des ateliers de gravure, et qu'on cherche à se rendre compte de leurs relations, eu égard au style des ouvrages et aux délimitations géographiques, on aperçoit trois courants distincts, bien qu'ils ne soient ni égaux ni réguliers. Le premier, le plus lointain, vient des villes maritimes de la Hollande et de la Flandre; le second s'établit sur le Rhin; le troisième pénètre dans les villes à l'est de la Franconie et de la Souabe. Il y a donc, pour employer la langue des arts, trois écoles : la néerlandaise, la rhénane et la franconienne-souabienne. La première se caractérise par son affinité avec les peintures et les miniatures des disciples de Van Eyck; la seconde, signalée d'abord par des ouvrages hiératiques qui lui assurent une haute antiquité, tend, par sa position intermédiaire, à se ramifier et à se croiser avec

(1) *Catalogue de livres*, Tross, 1855, n° 98, avec le fac-simile de l'un des dessins.

les autres par le Brabant et par l'Alsace; la troisième, la plus récemment développée, représente l'élément tudesque le plus prononcé et se rattache aux sculptures des artistes de Nuremberg.

Dans quelle ville des Pays-Bas était placé l'atelier d'où sortirent les plus anciennes estampes de l'école néerlandaise, estampes isolées ou planches des livres des pauvres? On l'ignore; mais l'honneur n'en peut revenir qu'à l'une de ces grandes communes qui étaient devenues, par leurs corporations d'ouvriers, leurs établissements religieux et leurs familles patriciennes, les centres les plus actifs de la liberté et de la civilisation. Bruges, Gand, Harlem, Louvain, Anvers, Bruxelles, Bois-le-Duc possédèrent consécutivement es ateliers où s'alimenta l'imagerie du XVme siècle. Les artistes y sont poussés par le désir de suffire à des populations recherchées dans les objets de leur culte, mais faciles et crédules dans leur curiosité et insatiables dans le plaisir et l'instruction qu'elles reçoivent par les représentations de l'art.

Les contrées du Rhin ont toujours formé un pays intermédiaire entre la Néerlande et la haute Allemagne dont les limites à l'ouest et à l'est n'ont jamais été bien fixées; et les villes du Rhin, formant confédération de petites républiques avec états électifs et corporations prenant une part importante au gouvernement, au commerce et aux ouvrages d'art, ont eu fort anciennement aussi des ateliers de gravure et d'impression. Cologne tint le plus important. Sa situation entre le haut et le bas Rhin, sa prospérité commerciale, la suprématie de son archevêché et jusqu'à son dialecte participant de deux autres, le belge et le bas saxon, y facilitaient la fabrication des estampes et des images légendaires propres à être répandues dans les diverses provinces. Mayence, Strasbourg, Bâle vinrent ensuite; Bocholt, une petite ville de la Westphalie voisine du Rhin, dut à son atelier une importance toute particulière.

En pénétrant dans les contrées de l'intérieur, la Souabe et la Franconie, on rencontre les principaux ateliers de gravure à Augsbourg. à Ulm, à Nuremberg et jusqu'à Landshut en Bavière, c'est-à-dire dans les villes que l'histoire du XVme siècle signale encore pour le rôle de leurs institutions.

Les liens sont nombreux, en effet, entre l'histoire générale et

l'histoire de l'art. Mieux on connaît les annales des villes, le personnel de leurs corporations, le culte de leurs saints, plus on se familiarise avec leurs coutumes et avec leurs types populaires, plus il est facile d'arriver à la détermination de leurs ouvrages d'art jusques aux plus petites estampes, parce que les images ne sont qu'un hiéroglyphe des types, des mœurs et des idées qui règnent; il reste à l'interpréter.

II.

LES ESTAMPES EN OUVRAGE INTERRASILE OU CRIBLÉ.

Les estampes les plus hiératiques dans leur style, les plus archaïques dans leur travail sont analogues aux ouvrages de gravure sur cuivre décrits par Théophile dans le plus ancien traité pratique de l'art gothique qui nous soit resté, au chapitre *De Opere interrasili* (1); elles sont faites de points, de hachures et de fleurons relevés en blanc sur fond noir, avec un mélange de traits noirs qui indiquent une combinaison de la gravure en creux et en relief. Leur effet, inverse de celui qu'aurait produit la plaque d'orfévrerie si, au lieu d'être frottée d'encre et imprimée, elle eût été dorée, niellée ou émaillée, se compose principalement de contours épais, de vêtements en guipure et de fonds pointillés et gaufrés.

Elles sont restées inconnues à Heinecken, à Bartsch et à Otley. Un amateur de Nuremberg, en 1618, Paul Behaim, cité par de Murr, les avait signalées dans son catalogue sous le nom de *Geschroten Arbeit;* mais cette expression, reprise récemment par M. Sotzman, n'avait été comprise ni par Murr ni par Bartsch (2). Zani les a aperçues, il les attribuait à l'un des vieux maîtres alle-

(1) Théophile, *Essai sur divers arts*, texte et trad. publ. par M. Ch. de l'Escalopier, pp. 233, 235. Paris, 1843; in-4°.

(2) Bartsch, *Le Peintre Graveur*, t. XIII. *Essai sur l'histoire de la découverte de l'impression des estampes*, p. 5.

mands ou flamands qu'il a souvent remarqués, sans jamais les bien déterminer, *il maestro ai cuscini ed abiti ricamati* (1). M. Duchesne, qui en avait vu quelques-unes au cabinet des estampes, informé qu'un M. Hill, amateur de Manchester, avait trouvé sur une *Vierge tenant l'enfant Jésus,* gravée dans cette manière extraordinaire, le nom de *Bernard Milnet,* se hâta de ranger sous ce nom, qui paraissait être français, toutes les estampes du même genre et notamment un saint Bernard où il lisait la date de 1454. Sans les déterminer davantage, M. Duchesne les croyait gravées sur bois (2).

En 1839, M. Léon de Laborde les signala avec plus d'exactitude comme faites d'un travail pointillé en blanc sur fond noir avec une régularité semblable aux trous d'un crible, et les appela pour cette raison *gravures criblées* et *genre criblé;* il les dit gravées en relief et en creux tout à la fois sur des plaques de métal par les orféyres du XVme siècle. Le savant critique y reconnut différentes mains, il ne se refusa pas du reste à admettre parmi les graveurs dans ce genre Bernard Milnet, et il donna le trait de l'inscription contenant ce nom d'après le fac-simile que M. Hill avait fait exécuter à Anvers en 1820 (3). Il suffit d'examiner ce fac-simile où on lit dans la marge inférieure : *Bernardinus Milnit* (4), pour être persuadé que la Vierge n'est pas de la même main que le saint Bernard, et que l'inscription n'est peut-être que le bout d'une légende faisant allusion à la singulière faveur que saint Bernard, *Mellifluus Doctor,* avait reçue de la Vierge, faveur reproduite dans beaucoup d'autres estampes gothiques, où l'on voit le saint *Virginis ubere instar filii pastus,* selon les expressions de Paquot (5). S'il fallait voir là une

(1) *Enciclopedia delle belle arti,* parte sec. Parma, 1817-1822, 9. vol. in-8°.

(2) *Essai sur les Nielles,* 1826; in-8°.

(3) *La plus ancienne gravure du cabinet des estampes est-elle ancienne?* Extrait de *l'Artiste.* 1840.

(4) Il fut tiré à 25 exemplaires, envoyé à M. Van Praet et à M. Duchesne. M. Hill disait, dans sa lettre à M. Van Praet, qui a été conservée à côté de l'estampe au département des imprimés de la Bibliothèque nationale : « Le nom de » Bernhardinus Milnet, en bas du fac-simile, pourrait être mieux copié, mais j'es- » père cependant que vous le trouverez assez lisible. » J'ignore ce qu'est devenu l'original, mais j'ai entre les mains l'exemplaire qui fut envoyé à M. Duchesne.

(5) Molanus, *De Historia SS. Imaginum,* p. 336. Lovani, 1771; in-4°.

signature contre l'usage général du temps, le premier mot seul s'appliquerait au nom de l'artiste *Bernhardinus;* le second *Milnit* serait le verbe : pour *miniavit* ou *illuminavit,* l'œuvre étant en effet plutôt d'un miniaturiste que d'un sculpteur ou d'un peintre.

Les estampes interrasiles, dont le nombre aujourd'hui connu dépasse la centaine, sont toutes anonymes; la seule date qu'on y ait lue, celle du saint Bernard du cabinet de Paris, est 1474 et non 1454, comme on l'a avancé; la forme en équerre du troisième chiffre ne permet pas d'incertitude. Mais il n'en est pas moins certain qu'il y en a de beaucoup plus anciennes. Sans tenir compte de celles qui n'ont d'autre signe d'antiquité que la barbarie de leur exécution, indice toujours équivoque, il y en a que le style des figures et de l'ornementation reporte aux premières années du XV[me] siècle, si ce n'est plus haut; l'usage, bien que circonscrit, en continua assez longtemps.

Voici les plus remarquables de celles que j'ai rencontrées :

1. *La Vierge dans sa gloire* (cabinet des estampes). Elle est debout sur le croissant, tenant l'enfant Jésus sur le bras droit et une fleur dans la main gauche, la tête couronnée d'étoiles, les cheveux épars et le corps entouré d'une gloire rayonnante, avec un cadre formé de nébules et historié de la tête du Sauveur, des bustes des apôtres, et dans les angles des symboles évangéliques.

L'expression sérieuse des têtes, le travail en hachures menues, la pureté du tracé ogival flamboyant, placent cette pièce assez haut dans le XV[me] siècle, c'est une plaque d'orfévrerie qui n'était point faite pour être imprimée, car les inscriptions y sont à rebours, les figures et les ornements y paraissent tout en blanc sur un fond noir très-réduit et produisent l'effet opposé à une niellure. Quelques parties, les rayons, les cheveux, ont reçu, après l'impression, une enluminure jaune et les têtes une teinte de chair quiaide à l'effet de la gravure.

2. *La Nativité* (cabinet de Berlin). Cette pièce, d'une composition bien entendue dans un système où la perspective est impossible, d'un dessin expressif, malgré l'épaisseur de ses traits, et d'un travail habile, varié et pittoresque, avec encadrement ogival riche, se ressent des meilleures écoles de peinture du XV[me] siècle; on y re-

marque un écu portant deux espèces de palmes en sautoir dont j'ignore l'attribution et que j'ai cherché vainement parmi les armoiries de la basse Allemagne et des Pays-Bas d'où il paraît provenir.

3. *Une Sainte debout tenant une fleur d'une main et un vase de l'autre*, dans un champ de fleurs et un cadre de branchages (collections Révil, Robert Dumesnil, etc.) (1). Elle n'est remarquable que par l'hiératisme de l'expression et la symétrie du procédé où le pointillage et l'enluminure se combinent d'une manière assez heureuse.

4. *Le Christ de douleur* (cabinet de Berlin). Il est affaissé sous la croix. Dieu le Père le regarde du haut des nues; un ange vient l'assister. Le dessin de cette pièce est gros mais plein d'expression, et le travail criblé, moiré et étoilé est d'un bon effet encore augmenté par une enluminure.

5. *La Vierge allaitant l'enfant Jésus* (cabinet de Berlin). Ici les vêtements ne sont marqués que par les hachures les plus sobres, et les chairs se détachent sans modelé sur le fond criblé; mais le trait épais est ferme et hardi; la figure de la Vierge et celle de l'Enfant m'ont paru rappeler les types de Roger Van der Weyden; elles sont encadrées dans une arcade à trois cintres et à colonnettes.

6. *Sainte Catherine* (cabinet de Paris) accroupie près de sa roue et portant une banderole : *Cū. florile septē in. carpio Xum. gramatica. loyca. arit. geo. ast. mu.* Cette figure posée de dos avec la tête de profil, les cheveux épars, et enveloppée d'une robe à plis épais d'où sortent des bouts de bras, et qui s'enlève en découpure sur un fond resté nu, n'est pas d'un artiste, mais elle a un aspect très-archaïque, et la criblure en est faite avec beaucoup de soin. Quelques personnes l'ont jugée la plus ancienne du genre; l'habile dégradation de la criblure qui y paraît rend l'assertion douteuse;

(1) *Catalogue de la rare et précieuse collection d'estampes du cabinet de M. R.*, par Defer. Paris, 1838; in-8°, n° 12. Elle est décrite sous le nom de sainte Marguerite, comme une gravure sur bois. — *Catalogue d'estampes anciennes du cabinet de M. R. D.*, par Defer. Paris, 1855, in-8°, n° 2. Elle est désignée ici sous le nom de sainte Vierge, comme une pièce en bois, gravée et dessinée dans le goût de Bernard Milnet.

elle est faite dans le même système que le saint Bernard de 1474.

7. *Le Sauveur jeune* (cabinet de Paris). Il est nu, assis sur un coussin, la croix sur l'épaule, à côté la colombe tenant une banderole avec quelques mots allemands; les traits ressentis de cette figure avec les cheveux en volutes, les doigts longs, les pieds carrés et les yeux de face sur un profil prononcé, appartiennent au style allemand. Elle ressort tout en blanc sur un coussin brodé, avec un fond criblé et semé de fleurs et d'animaux. On trouve souvent parmi les pièces primitives des images semblables destinées à rappeler la solennité du nouvel an.

8. *Saint Christophe* (cabinets de Paris et de Munich). Il marche appuyé sur une massue entre deux rochers très-élevés; l'enfant Jésus sur ses épaules a son manteau soulevé par le vent; l'ermite tient sa lanterne dans un traillis sur le rocher; un ange sur le sommet à gauche déroule un phylactère à inscription latine; un autre phylactère se déroule à droite. Malgré la sauvagerie des figures et l'inexpérience du dessin qui paraissent dans cette pièce, on doit y remarquer la variété et l'habileté du travail interrasile dans le fleurs du terrain, dans les vêtements et dans la dégradation des criblures.

9. *Sainte Élisabeth, Sancta Elisabeth alumna pauperum* (cabinet de Munich) (1). La sainte est debout et tend une chemise à un pauvre agenouillé devant elle; plus loin deux femmes distribuent du pain et du vin à des pauvres; composition de 9 figures bien disposées dans un intérieur cintré. Ce n'est pas l'habileté de la ciselure qui est à louer dans cette pièce, mais la liberté du travail dans un genre qui en comporte peu, l'expression des têtes, la disposition des draperies et la taille élancée de la sainte, qui sont d'un artiste d'une bonne école des Flandres.

10. *Jésus et la Samaritaine* (cabinet de Munich). Cette pièce est d'un travail criblé fort élémentaire et d'une expression imagière, mais elle se signale par une marque locale : l'écu de Cologne est

(1) Toutes les pièces du cabinet de Munich que je cite ont été reproduites dans un recueil publié par M. Robert Brulliot : *Copies photographiques des plus rares gravures criblées, estampes, gravures en bois, etc., du XVe et du XVIe siècle, qui se trouvent dans la collection d'estampes à Munich.* Munich, 1854; 10 livraisons in-fol.

gravé au-dessous de la margelle du puits entre les deux figures.

11. *Saint Georges délivrant la fille du roi de Lydie.* Il y a deux estampes différentes de ce sujet au cabinet de Paris et au cabinet de Munich; la première a une inscription latine dans des phylactères, la seconde une légende allemande : *Ritter sanct Georg, beit Gott vor uns;* l'une est d'une expression aussi barbare que le saint Christophe cité plus haut, mais d'un très-joli travail; l'autre plus négligée de facture est d'un dessin assez pittoresque.

12. *La Vierge debout tenant l'enfant Jésus* (cabinet de Berlin). Deux anges soulèvent son manteau sous lequel s'abritent divers personnages, papes, rois, évêques, moines, etc. : *Sub tuam protectionem confugimus.* Les figures principales expriment la candeur; plusieurs têtes des adorateurs paraissent des portraits. Les manteaux sont en point de guipure avec des plis noirs profonds, le fond supérieur est nu, la composition est encadrée de plusieurs traits et d'un ornement courant de feuilles et de fleurs naturelles. Elle a reçu une légère enluminure.

13. *Saint Michel pesant une âme, sanctus Michael prepositus Paradisi* (cabinet de Berlin). Cette estampe est remarquable également par la simplicité et la douceur de son expression, par son encadrement de tiges et de fleurs et par la variété de son travail interrasile produisant, comme dans la pièce précédente, l'aspect de la plus belle dentelle et un effet augmenté par une enluminure fort adroite. Nous aurons bien souvent l'occasion de remarquer, à l'avantage des artistes flamands et allemands, combien les enluminures apposées à leurs estampes primitives furent sobres, intelligentes et ménagères des travaux de la gravure, que les enlumineurs français couvrirent au contraire longtemps de dorures et de couches épaisses de couleur.

14. *Le Couronnement de la Vierge* (cabinet de Berlin). Elle est agenouillée devant la Trinité assise sur un trône ogival à dais flamboyants flanqué d'anges portant des cierges et concertant. Le style des figures est encore tout hiératique; les yeux sont dessinés de face sur des têtes de profil et les détails anatomiques fortement accusés; mais l'expression ne manque pas de bonhomie.

15. *La Messe de saint Grégoire* (cabinet de Berlin). Image de

lettres d'indulgence remarquable encore par l'expression bonhomme des figures, par la variété des robes gaufrées et par la disposition de l'autel, des colonnes, des fenêtres historiées.

La collection du musée britannique possède quelques-unes de ces estampes interrasiles, et M. Waagen, qui les a énumérées, a cru pouvoir leur assigner des dates approximatives : 1450, pour une pièce représentant l'*Ascension*, et plusieurs sujets de la vie de Jésus-Christ; 1460 pour un *saint Roch;* 1470 pour un *Christ devant Pilate* (1). Sans contester précisément les assertions d'un critique très-versé dans la connaissance des ouvrages d'art de cette époque, je puis dire, en comparant ces estampes avec celles qui ont été décrites précédemment, qu'elles sont loin de présenter autant d'intérêt, soit par leur mérite, soit par leur ancienneté, et M. Waagen ne les a autant remarquées, sans doute, que parce qu'il connaissait moins les richesses en ce genre des autres cabinets. L'*Ascension* est pauvre de formes et barbare d'expression; il y a des détails ogivaux dans le siége de la Vierge, et d'autres traits, que M. Waagen qualifie de romans, sont plutôt dénués de tout style; la variété des procédés interrasiles me ferait penser qu'elle est postérieure à la date indiquée, et, dans tous les cas, moins ancienne que la plupart des pièces citées précédemment. Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette pièce, c'est la juxtaposition des différentes scènes qui la composent et qui la rapprochent des représentations des livres des pauvres, et aussi la présence de deux écus placés entre des tourelles qui peuvent donner de la tablature aux dépisteurs de blasons.

Le plus beau spécimen d'ouvrage interrasile que possède le musée britannique est une estampe in-4° en hauteur, représentant *Saint François recevant les stigmates à côté d'un autre moine endormi.* L'expression de la tête du saint, l'ampleur des draperies, la richesse du fond brodé, fleuri, peuplé d'animaux et terminé par des édifices, y dénotent une main habile dans l'ouvrage interrasile, non étrangère à la science de la perspective, et par cela même, sans doute, appartenant à une époque déjà avancée

(1) *Treasures of art in Great Britain,* t. I, p. 286. London, 1854; 3 vol. in-8°.

du XVme siècle; toutefois, comme nous le verrons par plus d'un exemple, ce n'est pas la barbarie et la maladresse des procédés qui constituent la preuve la plus certaine de l'ancienneté d'une estampe.

La plupart des estampes interrasiles connues existent en épreuves uniques; toutes représentent des sujets religieux. Deux ou trois, *l'Adoration des Rois*, à Berlin, *l'Homme de douleurs, Jésus et la Vierge tenant les instruments de la Passion*, à Paris, reproduisent des sujets gravés par des graveurs connus, tels que les maîtres de l'Alphabet et de la Madone d'Einsilden, sans qu'on puisse décider quels sont les originaux. S'il est logique de croire que ces maîtres d'un talent primesautier n'ont point été copistes, les conditions de l'iconologie hiératique impliquent de nombreux emprunts fait par des artistes à de simples imagiers. Cependant, plusieurs pièces criblées indiquent, par la régularité de leur facture, que le procédé fut encore pratiqué dans la seconde moitié du XVme siècle.

La seule marque positive aperçue sur les estampes interrasiles est un écu de Cologne, et ce fait a une grande importance, parce qu'il vient confirmer l'idée qu'on pouvait avoir de leur style et de leur exécution, et qu'il s'accorde avec toutes les circonstances de l'histoire de l'art allemand. L'école de peinture qui vint, à la fin du XIVme et au commencement du XVme siècle, jeter tant d'éclat à Cologne, et dont les ouvrages principaux sont classés sous les noms de *Meister Wilhem* et *Meister Stephan*, est parfaitement connue dans sa manière : des figures au ton de couleur chaud et fondu sur un fond d'or, des têtes tout arrondies se singularisant quelquefois par la pointe du menton avec des expressions peu vivantes, mais douces et régulières, des attitudes tant soit peu affectées. Dans les derniers ouvrages et dans ceux où le peintre avait à rendre une scène trop compliquée, ou voulait serrer de trop près la nature, on a même observé que cette peinture devenait plus crue qu'agréable, et touchait à la grimace, qui devint plus tard l'écueil de l'école allemande. Rien de plus conforme à cette manière que la plupart des estampes interrasiles, toute distance gardée, d'ailleurs, entre deux arts qui ne sont pas alors liés l'un à l'autre comme ils l'ont été depuis, et toute con-

cession faite aux graveurs, du hiératisme plus grand qu'ils gardent dans certaines images et de l'exigence de leurs procédés d'orfévrerie. Il nous paraît évident que les fonds criblés et gaufrés des graveurs interrasiles représentent les fonds dorés des enlumineurs et des peintres. Le temps le plus propice de leurs estampes fut celui des tableaux à fond d'or; leur pays fut celui où, malgré cette donnée ingrate, les artistes obtinrent de la peinture les plus grands effets qui en eussent été obtenus avant l'introduction habituelle de l'huile dans les couleurs. Le rapport du criblé à la dorure est si vrai que lorsque les émaux du blason durent être rendus sans couleurs par des hachures, l'or fut marqué par des pointillés (1).

Cette origine bien constatée, est-il certain que toutes les estampes du même genre viennent de Cologne? On ne saurait l'affirmer. J'ai admis que leur fabrication avait duré jusqu'à la fin du XVme siècle, il faut admettre également qu'elle a pu se propager de Cologne à d'autres villes de l'Allemagne, des Pays-Bas et même de la France. Les points de contact et les motifs d'imitation étaient nombreux entre les trois pays pour des estampes de piété qui devaient être l'objet d'un colportage fréquent et lointain. Il est vraisemblable que ce furent les interrasiles qui inspirèrent aux graveurs de caractères de Mayence les fonds noirs et semés de leur lettres initiales, et aux graveurs des heures de Paris les fonds noirs et criblés de leurs vignettes.

On a signalé enfin, dans ces derniers temps, en Allemagne, des livres imprimés où se rencontreraient des gravures de ce genre que les Allemands nomment *Geschrotene Arbeit* ou *Metallschnitt*. Ce sont les *Sept joies de Marie* avec 8 gravures, *La Passion de Jésus* avec 20 gravures et une autre passion avec 8 gravures. Le

(1) Vulson de la Colombière a revendiqué comme une invention à lui la représentation des métaux par la taille douce; mais cet héraldiste dut accepter les anciennes données et certainement il avait vu partout sur les initiales des livres, sur les cuirs des meubles, sur les coffrets et sur les selles, l'or marqué en gaufrures et en pointillages. Ménestrier cite plusieurs exemples de gravure des émaux antérieurs à Vulson de la Colombière, dans la *Nouvelle méthode raisonnée du Blason*. Bo urdeaux, 1698; in-12.

lieu d'impression de ces livres en allemand et en caractères mobiles n'est pas connu non plus que l'auteur des estampes, et ce n'est que par supposition qu'on a dit que le premier avait été imprimé par Pfister, que leurs gravures étaient d'un même graveur, que ce graveur était de Munich, et que leur date pouvait être fixée entre 1450 et 1460 (1).

Les interrasiles proviennent foncièrement des orfévres, ainsi que je l'ai indiqué. La confection n'en resta pas sans doute exclusivement dévolue à leur corporation. Plusieurs semblent avoir été gravées sur un métal plus mou que le cuivre; on pourrait même les croire quelquefois taillées sur bois. Les ouvriers adonnés à la fabrique des saints et des cartes purent, dans maintes circonstances, imiter les effets d'orfévrerie; mais tous les procédés de ces estampes se rapportent à la pratique des orfévres.

Nous ne connaissons pas les règlements et le personnel des corporations des orfévres de Cologne, mais s'il était permis de mettre plusieurs de ces ouvrages sous le nom de l'orfévre le plus célèbre, comme on a mis sous le nom des deux peintres cités par les documents les tableaux les plus recommandables de l'école, nous indiquerions ici *Jean Steclin*, qui a été célébré dans la *Couronne margaritique* de Lemaire des Belges :

> Car chacun scait la main fort prompte et seure
> De Hans Steclin, qui fut né à Coulongne (2).

Hans Steclin est, sans doute, le même orfévre qui est nommé, dans un compte de 1438 des archives de Lille, *Hance Stechin, demourant à Valenciennes* (3), et il mérite d'être considéré comme un de ceux à qui la gravure est redevable, avec d'autant plus de raison que, suivant les recherches de M. Harzen dont nous aurons à parler, son nom semble n'être que la corruption française de la

(1) Falkestein cité par Hamman : *Des Arts graphiques*, p. 190. Genève; 1857; in-12.

(2) *La Couronne margaritique*, imprimée à la fin des *Illustrations de Gaule* par Jean Lemaire, pp. 79 et suiv. Lyon, J. de Tournes. 1549, in-fol.

(3) *Les Ducs de Bourgogne*, p. 360.

profession de graveur, *steecher*, et que son fils, Gilles Steclin, aurait aussi une place à réclamer dans l'histoire de la gravure.

Nous connaissons mieux la condition des orfévres des Pays-Bas. Dans plusieurs villes, ils formèrent corps de métier avec les peintres et les imagiers sous le patronage de saint Luc, et dans d'autres avec les armuriers sous le patronage de saint Éloi. A Gand, où étaient les plus riches ateliers d'orfévrerie des provinces flamandes, la corporation, dont on possède les registres depuis 1400, a laissé de singuliers monuments qui prouvent l'usage journalier qu'on y faisait des plaques de cuivre. C'est sur des tablettes de cuivre qu'ils inscrivaient les noms des élus annuels de la corporation : on en conserve encore plusieurs à l'hôtel de ville aux dates de 1454, 1472, 1480, etc. Ces noms sont écrits en lettres gothiques au burin et accompagnés de quelques fleurs et de petites figures de marque frappées par leur poinçon même; les marques, un coq, une étoile, une patte d'oiseau, n'ont aucune importance au point de vue de l'art, mais il est bon d'observer qu'au tirage elles donnent des épreuves où les figures en relief viennent en blanc sur fond noir (1).

Il n'est pas inutile de constater que les ouvriers flamands ne furent pas étrangers au travail des nielles, qui servit si bien ailleurs d'acheminement à la gravure. On voit un de leurs ouvrages conservé chez M. le duc d'Arenberg. C'est une pièce d'argent ronde, de quatre centimètres environ de diamètre, formée de deux plaques très-minces soudées par le dos. Elles représentent, l'une *sainte Anne* sur un trône gothique accosté de deux anges, avec la Vierge agenouillée qui lui présente l'enfant Jésus; l'autre, *la messe de saint Grégoire.* La niellure, imparfaitement remplie, laisse voir le travail de hachures que ce genre comportait (2).

On arrivera à une attribution plus précise de plusieurs estampes

(1) Il en a été tiré récemment quelques épreuves qui ont été données à des amateurs. On en trouve un fragment reproduit sans une exactitude suffisante, dans l'*Histoire de l'Orfévrerie,* par MM. Paul Lacroix et Séré, p. 54. Paris, 1850; gr. in-8°.

(2) Les nielles de M. le duc d'Arenberg viennent d'être décrits, avec tout le soin désirable, dans un article de M. C. de Brou. *Revue universelle des arts.* t. VIII, 1858.

interrasiles par l'étude des inscriptions qui les accompagnent; leur idiome local quand elles sont allemandes, leurs caractères d'une forme assez particulière fourniront des jalons; leur provenance peut aussi servir d'indice. Jusqu'à présent, le plus grand nombre de ces estampes paraît venir de l'Allemagne.

Je puis, cependant, en terminant ce que je sais de ces curieux incunables, parler d'une estampe interrasile qui se trouve intercalée dans un manuscrit français : c'est le *Livre des Angeles compilé par frère franchois eximenes cordelier, à la requeste de Mess^e Pierre Dartes, chambellan de Jeh. par la grâce de Dieu roy d'Aragon, l'an mil III^c quatre vingt et douze* (1). Il paraît écrit vers le milieu du XVme siècle et a appartenu d'abord à un couvent de la Flandre; il n'a pour ornements qu'une initiale et un encadrement fleuronnés à la première page, et dans le corps du volume quelques lettres rubriquées qui paraissent faites au patron. Avant le *chincquisme traittié qui parle haultesse et noblesse de Monsr saint Michiel*, le scribe a réservé une page blanche où est collée une estampe haute de 25 cent. et large de 19 cent., représentant saint Michel tenant la croix et l'épée levée, en robe longue, chevelure bouclée, baudrier à banderoles flottantes, et foulant aux pieds le mauvais ange sous la forme d'un chevalier avec casque et cuirasse. La scène se passe dans une salle carrelée à parois criblées et ouvertures ogivales flamboyantes. Au bas d'un premier encadrement cintré et orné d'un petit rinceau est l'inscription : *Archangele. deū. Michael. et ora. p. nobis.;* il y a un second encadrement formé de nébules et d'étoiles et contourné de symboles évangéliques semblables à celui qui se trouve à d'autres estampes du même genre, telles que la *Vierge* dite de Milnet et le *saint Bernard de 1474*. Quant au style, la pièce ne saurait donner lieu au même rapprochement, et tout ce que l'on en peut dire c'est qu'il est hiératique : les traits de la tête sont anguleux, les plis des draperies épais, et l'ensemble ne manque pas d'un certain idéal. Le travail interrasile est assez varié, compliqué de petites ha-

(1) Ce volume appartient à la bibliothèque de l'Arsenal, et M. de Montaiglon à qui j'en dois la communication, se propose de le faire mieux connaître dans un article de la *Revue universelle des arts*.

chures au burin, et relevé d'une enluminure en rouge, vert et jaune assez intenses; je n'oserais, la provenance du manuscrit bien constatée, en rien conclure de certain sur l'origine de la pièce, car nous rencontrerons des exemples frappants d'emprunts faits par les scribes français du XVme siècle à l'imagerie étrangère. Le livre des saints Anges, dont on connaît plusieurs manuscrits du XVme siècle avec miniatures, fut imprimé à Genève dès 1478 et à Lyon en 1486. Maître Guillaume Le Roy, auteur de l'édition lyonnaise, y mit même des gravures sur bois, mais elles n'ont absolument rien de commun avec celles-ci ni pour le style ni pour le travail.

Il me reste à citer un exemple authentique de la persistance et de la propagation du genre interrasile; je le trouve dans un exemplaire des matines de la Vierge à l'usage du diocèse d'Elne, imprimé à Barcelone par Me Jean Rosenbach, allemand, l'an 1516 (1). Des six planches les plus importantes qui ornent ce petit livre, cinq appartiennent à la manière criblée. Le style rudimentaire des figures exclut toute idée d'importation allemande, et l'on peut reconnaître leur origine espagnole dans la grossièreté de leurs traits, aussi bien que dans l'inscription de la planche qui représente saint Jean, dont le nom se trouve écrit S. IVANUS. La plus originale est celle de l'office des morts, où l'on voit un prêtre et son acolyte auprès d'une tombe et au-dessus deux cavaliers fuyant à l'aspect d'une mort qui les menace. A travers la barbarie du dessin, le travail reste précieux par ses façons en creux et en relief et par ses effets interrasiles. Il atteste chez les orfévres de Barcelone les mêmes pratiques que nous avons vues à Cologne et à Gand, et le secours qu'elles fournirent encore, en 1516, à un imprimeur d'heures.

(1) *Matutine beate Marie Virginis secundum usum Elnensis dioecesis*. Impressum Barcinone per magistrum Joannem Rosenbach allemanum, anno salutis, M. D. XVI. Petit in-8°.

III.

LES ESTAMPES SUR BOIS PRIMITIVES.

L'impression d'ouvrages gravés, pratiquée accidentellement par les orfévres au commencement du XVme siècle, devint l'occupation plus essentielle d'ouvriers travaillant le bois en relief. Ce mode de gravure offrait des ressources plus faciles et plus pittoresques qui firent reléguer dans l'imagerie les enjolivures de l'ouvrage interrasile, dont les résultats, quant aux reliefs des figures et à la différence des plans, étaient à peu près négatifs. Des documents compulsés dans les Pays-Bas et en Allemagne font connaître dans les corporations la place de ces premiers graveurs sur bois.

La confrérie de saint Luc d'Anvers, dont on a des documents authentiques dès l'an 1442, comprenait avec les peintres, les sculpteurs en bois et en maçonnerie, les verriers et les enlumineurs, *les printers, heilige printers, figur printers, beeldeken printers* (1); les premiers auteurs qui connurent ce texte pensèrent que les printers étaient des imprimeurs en caractères et en conclurent que l'imprimerie était en usage dans les Pays-Bas et particulièrement à Anvers avant le milieu du XVme siècle. Cependant les faits dès lors connus ne confirmaient pas tous cette thèse. On trouve dans le *liggere* de la confrérie une nomenclature de ces *printers* depuis 1470 jusqu'en 1502, et l'on n'y voit figurer aucun des imprimeurs connus pour avoir pratiqué à Anvers au XVme siècle, si ce n'est Mathias Goes ou Van der Goes, qui est porté en 1487.

(1) François Mols, *Mémoire sur l'Imprimerie d'Anvers*, rédigé en 1776 et imprimé dans le *Bulletin du Bibliophile Belge*, t. I, p. 75 — Des Roches, *Nouvelles recherches sur l'origine de l'Imprimerie*, *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*, t. I, p. 503; 1777, in-4°. — Lambinet, *Recherches sur l'origine de l'Imprimerie*, p. 401. Bruxelles, an VII; in-8°; et *Origine de l'Imprimerie d'après les titres authentiques*, t. I, p. 395; II, p. 246. Paris, 1810, 2 vol. in-8°.

Il ne s'agissait en effet que d'ouvriers se servant de moules de bois où ils entaillaient les traits d'un saint, d'une madone et quelques lettres de légende, et qu'ils imprimaient sur papier à l'aide du froton, d'abord en détrempe brune, pour le contour des figures, et ensuite en couleurs à l'aide de patrons. Ils en vinrent à graver sur bois et à imprimer de la même manière de petits livres d'enseignement, fort répandus sous les noms de *Donat*, de *Facet*, de *Doctrinal*. C'est ainsi qu'il faut entendre le *Doctrinal getté en molle*, acheté à Bruges et à Arras, que l'on a trouvé mentionné dans les mémoriaux de l'abbé de Saint-Aubert de Cambrai, en l'an 1445 (1). Ghesquière, qui, le premier, publia ce document, a voulu y voir un livre imprimé en caractères de fonte. Il était parvenu à reconnaître que les *printers* n'étaient que des imprimeurs d'images, de saints et de figures grossières, puisqu'il avait trouvé, dans le registre des archives de la confrérie, que les imprimeurs proprement dits et les libraires n'étaient entrés dans la confrérie qu'en 1557 et qu'ils y avaient été contraints; mais il n'en concluait pas moins, comme les auteurs précédents, que les Pays-Bas avaient des magasins de livres imprimés dès le milieu du XVme siècle. M. Bernard, le dernier historien de l'imprimerie, est arrivé aux mêmes conclusions: les mots *jeté en moule* lui paraissent synonymes de ceux-ci: *imprimé en caractères de fonte mobiles;* et il s'en étaye pour confirmer la légende de Coster de Harlem (2). En considérant le seul côté par où notre sujet touche à la grosse question de l'origine de l'imprimerie, il me semble que l'on force la signification des faits connus, et je me borne à constater que les *printers* avec leurs

(1) *Esprit des Journaux*. Juin 1779, pp. 252 et suiv. Lettre de M. Ghesquière sur deux pièces relatives à l'histoire de l'imprimerie.

(2) *De l'Origine et des Débuts de l'Imprimerie en Europe*, t. I, p. 97, ou t. II, p. 417. Paris, imprimerie impériale, 1853, 2 vol. in-8°. M. Bernard s'est rangé à l'opinion commune, qui ne voit dans les *printers* que des imprimeurs d'images; il eût été cependant plus conforme à sa thèse d'en faire aussi des typographes, et ce n'était pas plus difficile que de faire un livre en caractères mobiles du *Doctrinal getté en molle*, de Bruges. Les expressions de lettres moulées ou en molle ont été usitées en effet pour désigner la typographie; mais auparavant les cartiers se servaient d'un moule de bois pour la confection de leurs cartes, et les *printers* jetaient, comme eux, en molle des figures et des lettres.

images, leurs placards et leurs livrets même jetés en moule ne sont pas plus des imprimeurs que Papin ne fut l'inventeur de la machine à vapeur. Si, occasionnellement, ils usèrent du moule en fonte et de la mobilité du caractère, ce que je ne sais et veux pourtant bien croire, quand des praticiens d'imprimerie l'affirment, ils n'en firent pas leur instrument; ils ne furent que des graveurs et des imprimeurs en taille de bois; s'ils firent des livres imprimés, ce ne fut que les *livres des pauvres.*

Une confrérie de Bruges, sous le patronage de saint Jean-Baptiste, dont on connaît les statuts en 1454, se composait d'hommes et de femmes dont les professions avaient rapport à l'instruction première et aux arts qui concourent à la fabrication des livres, parmi lesquels on voit les *vinghette makers*, miniaturistes; les *printer-vercoopers*, marchands d'images; les *verlichters,* enlumineurs; les *printers,* imprimeurs; les *scilders*, peintres; les *beelde makers*, faiseurs d'images. Van Praet, qui a cité, après d'autres, le registre de la confrérie de Bruges, a reconnu que ces imprimeurs ne pouvaient être que des imprimeurs de livres en planches de bois ou d'images (1).

Les comptes de cette confrérie mentionnent, dès 1454, *Joannes Brito*, dont le nom a été retrouvé dans un curieux colophon d'un opuscule français de Gerson : *C'est cy la copie des deux grans tableaux esquels tout le contenu de ce livre est escript qui sont atachées au dehors du cœur de l'église Notre-Dame de Terewane.* Ghesquière en avait tiré parti pour revendiquer un imprimeur à Bruges au milieu du XVme siècle. La Serna, Lichtenberger et Van Praet ne voient dans ce Jean Briton ou de Brit qu'un calligraphe qui avait voulu célébrer son art dans des vers latins écrits à la fin de la copie, manuscrite ou tracée au patron, de l'ouvrage de Gerson, qu'il disait imprimée en caractères, mais qui ne le fut en réalité qu'en 1480, par Jean Veldener (2); ce dernier point est certain.

(1) *Notice sur Colart Mansion*, pp. 12 et 96. Paris, Debure, 1829; in-8°.

(2) La Serna Santander, *Dictionnaire bibliographique du XVme siècle*, t. I, p. 353, et t. II, p. 448. Bruxelles, an XIII. — Lichtenberger, *Initia typographica*, p. 145. Argentorati, 1811; in-4°. — Van Praet, *Notice sur Colart Mansion*, pp. 10 et 94. — Voyez les articles de Ghesquière, de M. le baron Decler

Brito n'est pas l'imprimeur de l'ouvrage en 60 pages décrit par La Serna; mais est-ce à un manuscrit dans la forme ordinaire ou exécuté à l'aide de patrons découpés, de caractères percés à jour sur des plaques de cuivre, que s'appliquent les termes du colophon?

Aspice presentis scripture gracia que sit,
Confer opus opere, spectetur codice codex,
Respice quam munde, quam terse, quamque decore,
Imprimit hoc civis Brugensis Brito Johannes,
Inveniens artem nullo monstrante mirandam,
Instrumenta quoque non minus laude stupenda

Il est difficile de croire que les tableaux composés par Gerson, pour l'instruction et doctrine de tous les chrétiens, n'aient pas été accompagnés de quelques figures; mais même en les réduisant à de simples légendes de lettres, il est difficile de ne pas voir là la profession de l'art du *printer,* préoccupé de la nouveauté et de l'importance des procédés qui lui permettaient de faire un ouvrage semblable à un autre et d'en multiplier avec la même propreté les exemplaires.

Il faut s'en tenir à ces généralités et renoncer à saisir, dans les Pays-Bas comme ailleurs, le leurre d'une invention : les plus savants s'y sont laissé prendre.

Un auteur belge, dont j'ai déjà cité les recherches pour fixer l'origine de l'imprimerie dans le Brabant, ne manqua pas d'y trouver aussi l'origine de la gravure. C'est un passage d'une chronique rimée, de 1318 à 1350, qui lui fournit le premier graveur prétendu, *Lodewije van Vaelbeke in Brabant*, joueur et faiseur de vielles ou de violons et inventeur de *stampiën.* Les philologues des Pays-Bas en prirent texte pour disserter sur la signification du mot : la plus probable et la dernière qu'on lui ait donnée est celle d'un air de danse (1).

et de Mercier de Saint-Léger, dans *l'Esprit des Journaux.* Juin et novembre 1779, janvier et avril 1780. — M. Motheley a reproduit une grande initiale de ce livre, *The Typography of the fifteen century.* London, 1845; in-fol.

(1) Alvin, *Les Commencements de la gravure aux Pays-Bas,* p. 12. Brux., 1857; in-8°.

Heinecken cite une estampe des recueils de Marolles au cabinet de France, représentant *deux soldats debout et une femme assise ayant un chien sur les genoux*, petit in-folio, qu'il regarde comme la plus ancienne de celles qui ont été gravées en bois dans les Pays-Bas, et qui est marquée : *Gheprint t'Antwerpen by my Phillery de figursnieder* (1). Lichtenberger cite cette inscription comme une preuve que les *printers* n'étaient pas des imprimeurs de livres; La Serna se demande pourquoi ce Phillery, qui devait être de la corporation d'Anvers, ne serait pas le graveur du *Speculum* (2); Zani, qui a jugé cet artiste digne d'une note dans son dictionnaire, le fait travailler en 1480, mais déclare n'avoir pas vu au cabinet du Roi l'estampe citée (3). La méprise pouvait continuer longtemps. Heureusement Chatto, qui en a rencontré deux exemplaires au Musée britannique, a relevé depuis longtemps une bévue que trop d'auteurs ont acceptée sur la foi d'Heinecken : le figuriste en question s'appelle *Willem* et non Phillery; loin d'être un des premiers graveurs des Pays-Bas, ce n'est qu'un méchant graveur suisse du XVI[me] siècle. Le travail de sa taille et le costume de ses figures ne permettaient pas de doute sur le temps dans lequel il avait travaillé. On a trouvé, de plus, l'original dont il s'est servi dans une estampe d'Urse Graft datée de 1547 (4). Je n'aurais pas relevé cette erreur au milieu de toutes celles qui se sont glissées dans les livres d'iconographie ancienne, si on ne la trouvait reproduite par les auteurs les plus récents et les plus érudits (5).

Un auteur contemporain a cité, comme le plus ancien texte où il soit fait mention d'un graveur sur bois, un passage d'un obituaire d'un couvent de Nordlingen qui s'arrête au commencement du XV[me] siècle; il y est question d'un *Fr. H. Luger, laycus, optimus incisor lignorum* (6). Ducange avait trouvé les termes de

(1) *Idée générale*, 197, 4. *Initia typographica*, p. 140.

(2) *Dictionnaire bibliographique*, t. I, p. 54.

(3) *Enciclopedia*, p. 334, part. I; t. XV, p. 334.

(4) *A Treatise on wood Engraving*, p. 373, 1839.

(5) Bernard, *De l'Origine et des débuts de l'imprimerie*, t. I, p. 7, 1843.

(6) *Revue universelle des arts*. Bruxelles, 1858; 8[me] vol. Art. de M. Michiels : *Sur le Progrès de la gravure en bois en France*, p. 193.

incisor lignorum dans une charte de 1233; il résulte bien des épithètes qui y sont jointes dans l'obituaire de Nordlingen, qu'il s'agit d'un artiste plutôt que d'un coupeur de bois, comme l'entendait Ducange; mais il reste à prouver qu'il était graveur et non simplement sculpteur. L'intervention du premier n'est prouvée que par l'emploi de termes relatifs à l'impression, au papier.

En Allemagne, les artistes adonnés à la gravure et à l'impression des blocs de bois prennent le nom de *kartenmachers,* faiseurs de cartes, *formschneiders,* tailleurs de formes, *briefmalers,* peintres de brefs et *briefdruchers.*

On les trouve mentionnés dans les livres de ville d'Augsbourg, dès 1418, d'Ulm et de Nuremberg en 1433-1449 (1). Ils ne forment généralement entre eux qu'une corporation, et ils ont été bien signalés par Heinecken, pour le sens générique de leurs noms (2). *Brief,* du latin *breve,* a la signification précise de *littera, epistola* et celle plus étendue de *chartæ,* papiers; ils se rapprochent en ce sens de ceux qu'on a appelés en France *feuilletiers* et *dominotiers.* Les images à la fabrication desquelles ils se livraient ne consistaient pas seulement en pièces isolées, elles formaient des suites déterminées de sujets : la Passion, le Credo, les douze Apôtres, l'Alphabet, imprimés sur la même feuille et pouvant être découpés comme des jeux de cartes pour l'instruction et l'amusement des enfants petits et grands. L'imagerie de nos jours a conservé ces procédés. Plusieurs auteurs ont fait remarquer comme une preuve de la propagation antique des ouvrages des *formschneiders,* que toute feuille imprimée, sur bois et enluminée, et en général toute estampe, s'appelle, en Allemagne et en Suisse, un saint, *Halgen, Helgen, Heiligen* (3).

On a tiré des livres de ville les noms de quelques-uns de ces

(1) De Murr, *Journal zur Kunstgesch.,* 2 Theil, S. 99. — Jackson et Chatto, *A Treatise on wood Engraving,* p. 55.

(2) *Idée générale d'une collection d'estampes,* p. 240.

(3) Breitkopf, *Versuch den Ursprung der Spiel Karten.* Leipzig, 1784; in-4°. — Éméric David, *Histoire de la Gravure,* p. 167.—Chatto (*A Treatise on wood Engraving,* p. 39) rapproche dans le même sens *Helgen* et *Dominos,* qui étaient le nom vulgaire donné, en France, aux images de saints sur bois et enluminées.

artistes : *Hans Wachter, briefmaler* à Ulm, 1454 (1), *Hans von Pedersheym, briefdrucker* à Francfort, en 1459, et d'autres que nous aurons à nommer plus tard. Aucun d'eux n'est connu dans les annales de l'imprimerie, dont l'art fut dès son invention très-distinct de celui dont il est ici question.

Bois du cabinet de Paris. — Maintenant que nous connaissons les ateliers où se sont fabriquées les gravures sur bois qui, les premières, vinrent défrayer la curiosité et la dévotion publiques, il reste à signaler celles qui ont été conservées. Si nous n'en pouvons déterminer ni l'auteur, ni l'année, ni même le pays certain, nous y trouverons du moins des indices de manière, des procédés et des principes que la critique peut interpréter et où elle peut puiser des éléments d'attribution et de classification; les premières et les plus nombreuses des pièces que je décrirai succinctement appartiennent au cabinet de Paris, où elles sont réunies sous le titre de *Graveurs anonymes sur bois*.

1. *Le Jugement dernier* (in-4°, en hauteur). Les nombreuses figures de cette estampe, tracées à gros traits avec des parties mates et imprimées en détrempe bistre inégalement répartie, sont remarquables par leur distribution par compartiments. Dieu y paraît en haut dans sa gloire en vessie de poisson, la Vierge la tête enveloppée, saint Jean à côté d'elle, les bienheureux dans deux enceintes crénelées, les ressuscités en deux bandes à la partie inférieure. Les types en sont laids mais religieux. La pièce a reçu une enluminure rouge, verte et jaune.

2. *Saint Cassien* (in-4°, en h.). Il est debout en habit épiscopal, sa crosse au bras, la main levée et les doigts percés de stylets; les traits gros, les plis droits, les mains faites de pièces rapportées, donnent à cette estampe l'aspect d'un vitrail avec ses armatures. L'enluminure y paraît aussi essentielle.

3. *Jésus priant au jardin de Gethsémani* (in-4°, h.) (2). Jésus est

(1) *Ulm 's Buchdrucherkunst*, von D. Hassler, p. 6. Ulm, 1840, in-4°.

(2) Il y a une seconde estampe du même sujet, de format plus grand et de composition très-peu différente. Les têtes d'une expression plus petite, les plis des draperies plus multipliés, le terrain fleuri, indiquent une époque postérieure et un travail où la manière allemande se prononce davantage.

agenouillé à droite, les mains jointes devant deux petits arbres; trois apôtres sont groupés, les yeux fermés ou clignotants, à gauche, sous deux autres arbres; la terrasse est formée par un treillis cadenassé; le trait gros des figures, les physionomies sérieuses, les cheveux à peine ondulés, les arbres à feuilles trifides se détachant en blanc sur un fond noir, assignent à cette pièce une date reculée. Le Christ, allongé de formes, la tête penchée exprimant la douceur, vêtu d'une robe à grands plis allongés, à manches larges, est d'un sentiment pittoresque. Une enluminure à teintes légères avec des rehauts dans les têtes s'harmonise parfaitement à la gravure, et lui donne l'effet d'une mosaïque malheureusement empâtée de noir dans quelques parties du fond.

4. *Jésus mis au tombeau* (in-8°). Cette pièce est d'une exécution peu intelligente et d'un dessin barbare, mais bien marquée des signes les moins douteux d'ancienneté : les plis droits, les feuilles d'arbres angulaires et festonnées en noir, les nombreuses surfaces noires de teinte inégale et attestant par ses effets d'estompe l'emploi du frotton plutôt que de la presse.

5. *Jésus mis au tombeau* (in-4°, 2916). *Maria autem Magdalene et Maria Joseph aspiciebant ubi poneretur.* Aux signes archaïques ordinaires que je viens d'énumérer, cette pièce réunit une grande expression. La composition en sept figures, vêtues de longs plis et deux anges tenant la banderole, est confuse, mais d'un dessin plein de grandeur. L'encre en est plus noire que dans les pièces précédentes, mais imprimée au rouleau.

6. *La Vierge et l'enfant Jésus* (in-12, h., 2919). Elle est à mi-corps, coiffée d'un voile et tient l'enfant Jésus nu couché sur son bras droit, et portant à la bouche le doigt qu'il vient de tremper dans un plat placé dans sa main droite. On peut remarquer ici la simplicité du dessin, la petitesse des traits et la candeur des physionomies.

7. *La Vierge debout et l'enfant Jésus* (in-8°, h.). Elle a les cheveux tressés et une lourde couronne; l'enfant Jésus tient dans la main droite son pied gauche. Elle est dans un portique à trilobes, fronton et pinacles de style orné plutôt que flamboyant, à fond imbriqué; les nimbes et les parties architecturales seulement ont

reçu une enluminure jaune. Le trait empâté et bien senti, le dessin expressif, quoique incorrect, donnent à cette pièce du caractère et quelque accointance avec l'école flamande.

8. *Sainte Anne* assise tenant sur ses genoux la Vierge d'un côté, l'enfant Jésus de l'autre (in-8°). Cette pièce, remarquable par la carrure du dessin et la multiplicité des hachures parallèles, par les plis brisés de ses draperies et la naïveté d'expression des figures, accuse plus d'analogie avec les graveurs des livres xylographiques, particulièrement dans le *cantique*, et avec l'école flamande.

9. *La Vierge debout tenant une longue fleur et tendant la main à l'enfant Jésus qui chevauche sur un bâton* (in-8°). La Vierge a les cheveux nattés autour du front et le long des joues; elle est vêtue d'une robe à corsage étroit, longue jupe, et d'un manteau à plis angulaires; l'enfant Jésus a les jambes nues et le corps couvert d'une jaquette qui laisse voir la nudité. Le trait est gros, mais ferme; le dessin, manqué dans les pieds et dans les mains, a du style dans les têtes et dans les draperies; la composition montre de la recherche et de la gentillesse. L'encre noire, bien venue à l'impression, atteste une plus grande perfection de tirage; enfin, la pièce a reçu l'enluminure qui se reproduit sur la plupart de ces pièces, en rouge, jaune et vert. On lit en haut un nom en écriture gothique, qui est sans doute celui du propriétaire primitif de la pièce : *Vincentius a Thorathea Kolghamer.*

10. *La Vierge en buste portant dans les mains l'enfant Jésus qui lui caresse la joue* (in-4°). Le dessin de cette pièce, formé d'un contour des plus élémentaires, est arrêté dans les doigts, les cheveux, les ornements du manteau; l'expression des figures est des plus petites. L'enluminure y est d'un effet tout hiératique, et les chairs modelées par des demi-teintes.

11. *La Vierge debout sur le croissant de la lune* (in-4°, h., 2914). Elle est coiffée d'une haute couronne, environnée de sa gloire et des quatre symboles évangéliques. A une certaine maussaderie dans les bouches, je jugerais la pièce allemande; mais ce défaut peut être personnel à l'artiste; l'expression des figures est sérieuse, et la lourdeur de l'effet tient à l'enluminure et au fond noir ajoutés.

12. *L'enfant Jésus nu sur un linge.* Il tient l'image de la

sainte Face, et un phylactère effacé. La figure naïve et le trait à l'encre, pale et coloré au patron, indiquent un travail contemporain des livres xylographiques.

13. *L'enfant Jésus nu sur un tapis,* tenant un papegai. Autour de lui le globe, un coffret ouvert où perche le Saint-Esprit, une colombe, le soleil, le globe terrestre, un panier, des conins et des phylactères : *Fil gut iar.* Le terrain fleuri, la taille d'un contour ferme et le dessin tourmenté des jambes indiquent une époque avancée et le style allemand.

14. *L'enfant Jésus nu sur un coussin,* avec un phylactère : *Ein gut felig iar. Getruckt zu Bazel, in dem ior als ma nach der geburt Christi. Zusend fun der und funff iar.* Le style et la taille indiquent, comme dans la pièce précédente, une époque avancée du XVme siècle.

15. *Sainte Madeleine* (*Maria Magdalena*) (in-4°). Elle est debout, tenant son calice, coiffée d'un bourrelet à mentonnières, les cheveux sur les épaules, et vêtue d'une tunique et d'un manteau à plis brisés ramenés sur le ventre. La figure est courte, les pieds dissimulés et la physionomie inexpressive; derrière s'étend une draperie fleurdelisée; l'encre pâle a mal marqué la gravure à l'impression, et l'enluminure cache en partie les ciselures qui sont remarquables par leur système de gaufrure.

16. *Sainte Catherine* (*Katherina*) debout, tenant le glaive et la roue. (In-4°). Pièce analogue à la précédente.

17. *Le Calvaire* (in-8°). La Vierge est agenouillée au pied du crucifix. Madeleine et Jean sont debout; deux anges recueillent le sang des plaies et des mains. Les figures sont faites d'un trait gros, mou et sans hachures; l'encre est bleuâtre et d'impression inégale. La pièce est encadrée d'une large bande de fleurs et de feuilles ménagées en blanc sur un fond noir et ressortant encore à travers le coloriage vert, rouge et jaune.

18. *Sainte Véronique* (in-4°, h., 2912). Elle est debout avec de grands yeux de face et un nez de profil, tenant son linge marqué de la sainte Face; le trait carrément mené, les parties noires festonnées du nimbe et l'enluminure légère caractérisent dans cette pièce le procédé xylographique primitif.

19. *La sainte Face*, dans un nimbe à croix fleuries et quatre lobes : *Vera facies Christi*. Le type en est immobile et hiératique, dans le dessin aussi bien que dans l'enluminure.

20. *La sainte Face,* sur un linge fixé à quatre clous surmonté de deux clefs et accompagné d'un écu armorié. Je ne cite point cette pièce pour sa gravure, dont le trait ferme indique un moment avancé du XVme siècle, mais pour ses armoiries écartelées de bars et de massacres qui paraissent appartenir au Wurtemberg.

21. *Saint Christophe* (in-8°). Cette figure faite d'un trait gros et simple, avec des draperies à plis droits, un arbre à feuilles festonnées en noir, et imprimée légèrement d'une encre noire, a autant d'archaïsme que le saint Christophe de 1423; l'expression religieuse n'y manque pas d'ailleurs.

22. *Saint Augustin* (*Sanctus Augustinus pontifex pr. me*) (in-8°, h., 2922). Inscription manuscrite. Il est debout, tenant sa crosse d'une main et un pli de son manteau de l'autre; il s'incline vers un enfant qui a sa cuiller à la main; le trait simple et le style élémentaire de cette pièce peuvent seuls la faire citer.

23. *Les évêques martyrs,* suite en douze cartes sur une feuille. On y voit une grande variété de supplices, comme ceux qui sont, dans la légende, attribués à saint Cassien : les doigts percés de stylets; à saint Léger : les entrailles dévidées; à saint Érasme les yeux vrillés, etc.; la façon en est tout élémentaire, mais le dessin déjà grimaçant est d'apparence allemande.

24. *Le Calvaire* en cinq figures (in-4°, h.). Cette pièce se trouve encore fixée aux gardes d'un manuscrit allemand de la bibliothèque de l'Arsenal (1). Les figures sont au trait, d'un dessin ferme et non sans roideur, mais expressif et même beau dans les têtes; les extrémités sont cependant défectueuses, et on y voit des chaussures en noir; on lit sur le collet du soldat LVNGINVS et sur le nimbe de saint Jean VEREFILIVS. La quatrième figure à droite est tronquée, la pièce encadrée d'un double trait carré a reçu une enluminure légère.

(1) Ce volume, qui m'a été obligeamment communiqué par M. le conservateur Paul Lacroix, porte sur une de ses gardes la date manuscrite de 1484.

Bois du cabinet de Berlin, des bibliothèques de Bale, de Bruxelles et du Musée britannique. — Aucun des cabinets de l'Europe n'est peut-être aussi riche que celui de Paris en incunables sur bois, mais il n'est pas de collection importante qui n'en renferme d'intéressants. Voici ceux que j'ai pu rencontrer dans les bibliothèques étrangères.

Au cabinet de Berlin, on en a recueilli plusieurs en leur assignant hardiment pour date le commencement ou le milieu du XVme siècle.

1. *La Vierge tenant l'enfant Jésus et une pomme.* Elle est debout dans une gloire rayonnante, entre quatre anges, dont un pose la couronne sur sa tête, et quatre pigeons dans les angles garnis de phylactères, avec légendes en vieux flamand (1). Le contour est gros mais d'un dessin très-ferme, sans hachures, et colorié à trois teintes; le style accuse beaucoup d'analogie avec les ouvrages flamands ou hollandais de l'origine la plus connue.

2. *Saintes Barbe et Catherine.* Ces deux figures ont des traits épais et relevés de teintes jaunes, des attitudes hiératiques, des airs sérieux, des draperies lourdes, et pourtant elles ne manquent pas d'agrément.

3. *Saint Jérôme pansant la patte du lion.* Le saint fait son opération entre un pupitre et un rocher où perche un pigeon ou un papegai; un trait gros, des formes allongées et une expression souriante impriment à cette figure un caractère d'archaïsme prononcé; les inscriptions manuscrites dont elle a été chargée par ses antiques possesseurs, annoncent combien elle leur a paru vénérable.

Je ne citerai qu'accessoirement deux autres pièces : *sainte Véronique* et *saint Christophe,* qui n'ont guère pour signes d'ancienneté que la grossièreté de leur exécution.

Les gardes d'un psautier de 1477 (in-8°), à la bibliothèque de

(1) Cette pièce, déjà bien signalée pour son antiquité par l'ancien conservateur du cabinet de Berlin, M. Schorn, qui me la montra en 1853, a été reproduite par M. Holtrop, directeur de la Bibliothèque de la Haye, qui en a relevé les légendes flamandes et l'a rapprochée d'une estampe connue à Bruxelles par sa date de 1418. *Monuments typographiques des Pays-Bas au XVme siècle.* 3me livraison. La Haye, 1857; in-4°.

Bâle, conservent encore deux images non moins remarquables par leur composition mystique que par leur facture primitive. Elles sont intactes, dans toutes leurs marges, avec leur coloriage en façon de cartes et telles que les colla sur les ais de son volume le premier propriétaire de ce psautier. La première, au commencement, représente le *crucifix* placé au-dessus d'un bassin de sang et d'argent monnayé et d'une couche d'âmes en peines, avec le calice, le Saint-Esprit et le Très-Haut dans un coin, figuré par une tête énorme au milieu de sa nébule. Une légende, dans un phylactère perpendiculaire, occupe une partie de la pièce : *Bone Ihu qui es verus* | *fons mīē qui regnavit totā* | *terrā et inebriavit ēa et* | *redemit nos suo sāgnē.* La seconde, à la fin, représente le *crucifix tendant les bras à saint François.* La roideur des figures, les traits carrés et l'enluminure donnent à cette pièce beaucoup d'archaïsme; elle porte aussi une inscription latine, mais cette inscription est manuscrite et postérieure.

A Bruxelles, parmi les pièces recueillies avec zèle par le directeur de la Bibliothèque royale, j'ai vu une estampe de fabrique primitive : *saint Hubert.* Il est agenouillé devant le crucifix, planté entre les bois du cerf, et accompagné de ses chiens et de son cheval; dans le haut, un ange porte une banderole avec légende en vieux flamand; le travail, bien que moins serré, et l'impression rappellent la manière de la *Bible des pauvres.*

Parmi les plus anciens bois du Musée britannique, j'ai remarqué en première ligne les pièces suivantes :

Sainte Anne assise sur un trône à dais ogivaux de style orné, tenant sur ses genoux, à droite, la Vierge assise, à gauche, l'enfant Jésus nu et debout qui reçoit une poire des mains de sa mère; la pièce (gr. in-fol., en h.) est enluminée avec intensité, mais les faces byzantines, les yeux grands ouverts, les doigts allongés, l'expression hiératique de la composition, non moins que le trait gros à l'encre pâle imprimée au rouleau, indiquent une époque reculée; en outre, l'ampleur des draperies, le calme des mouvements y ajoutent beaucoup de style. Si l'on pouvait rigoureusement appliquer aux productions de la gravure les mêmes règles qu'à celles de la sculpture gothique, on pourrait croire cette composition du

XIVme siècle, tant elle est exempte des petitesses qui envahirent l'art au XVme siècle.

La Résurrection de Lazare (in-4°, en h.). Composition de plus de quinze figures : Jésus à gauche, entre deux Saintes Marie, tend les bras au ressuscité, soutenu par un apôtre à tête chauve qui se penche vers le sépulcre; on voit dans le fond la ville de Jérusalem; des phylactères à inscriptions latines accompagnent les figures de Jésus, d'une Marie et d'un jeune homme du groupe opposé. Le travail de cette pièce indique des procédés plus avancés; le trait est plus mince, et il y a quelques hachures espacées dans les fonds. Les figures sont courtes, toutes enveloppées de draperies à plis droits, les airs de tête ne sont pas beaux, les extrémités ne sont pas bonnes, mais l'expression est touchante et indiquée en quelques traits; la gravure est enluminée avec beaucoup de sobriété et d'harmonie.

Une autre estampe de la même collection : *La messe de saint Grégoire*, a été décrite par M. Waagen (1) et jugée, à cause de la pureté du style des draperies, ne pouvoir être postérieure à la période de 1430 à 1440. Je ferai remarquer cependant qu'on voit dans cette planche un assez bon nombre de hachures disposées avec intelligence dans les plis des vêtements, et que le texte des indulgences occupant plus de la moitie inférieure de la planche est imprimé en lettres mobiles. L'expression sérieuse mais petite des figures justifie, aussi bien que l'idiome de ce texte, l'origine allemande de la pièce. Les estampes citées plus haut appartiennent à une école plus distinguée.

Le style allemand est encore mieux marqué dans une autre estampe du Musée britannique, *Jésus devant Pilate* (in-fol., en h.), qui fut trouvée collée sur la couverture d'un exemplaire du livre: *Vitæ sanctorum Patrum. Nuremberg, Coburger*, 1478. Le trait large et imprimé au rouleau, bien qu'à l'encre noire, avec un trait carré seulement en haut, les plis des draperies droits, les doigts allongés, sont des indices d'une date reculée, peut-être du commencement du XVme siècle. L'origine allemande se trahit aux

(1) *Treasures of Art*, t. 1, p. 287.

têtes, qui ont de gros yeux, des traits pointus, des expressions tournant à la charge, bien que sérieuses : Jésus a la bouche boudeuse, Pilate les jambes croisées, les cheveux bouclés et surmontés d'une couronne ogivale.

Une note manuscrite récemment placée au bas de cette estampe indique une plaque tumulaire de l'évêque Henri Spiegel von Bessenby, mort en 1380, dans la cathédrale de Paderborn, sans doute comme offrant une composition semblable. J'ai déjà signalé les rapprochements à faire entre les plaques tumulaires gravées et nos estampes primitives.

Bois datés. — Toutes les estampes que je viens d'énumérer sont sans date écrite; quelques pièces portant une mention d'année ont été plus célébrées dans l'histoire de la gravure; elles sont, par leur manière, analogues à celles que j'ai décrites et ne font que confirmer les inductions précédentes; on va voir que leur inscription, encore sujette à controverse, n'apporte point à la critique son secours le plus important. La comparaison de pièces nombreuses, présentant, dans leurs sujets variés, le développement de procédés similaires, fournit des renseignements plus lumineux et plus féconds, aussi leur ai-je donné la première place.

L'estampe datée qui a fait le plus de bruit est le *saint Christophe* avec la date de 1423, trouvée par Heinecken sur la garde d'un manuscrit au couvent de Buxheim, en Souabe (1). Cette pièce fameuse a soulevé des discussions qu'il importe de résumer.

Heinecken et de Murr qui, les premiers, la firent connaître par leurs relations et par des fac simile, virent dans sa date et dans le lieu où elle était trouvée une preuve à l'appui de leur système favori sur l'origine allemande de la gravure en bois. Ottley, qui en publia aussi un très-bon fac-simile, fait dans la bibliothèque de lord Spencer, où la précieuse estampe avait passé, considéra qu'elle paraissait imprimée à la presse et non au frotton, à l'encre noire et non en détrempe, comme les estampes primitives allemandes, et la rapprochant d'ailleurs d'une autre estampe, de *l'Annonciation*

(1) Le manuscrit *Laus Virginis* et l'estampe sont encore aujourd'hui dans la bibliothèque Spencer. Dibdin, t. I.

trouvée dans le même manuscrit, il en trouva le style trop bon pour des artistes allemands et plus conforme au style italien primitif. Il crut donc pouvoir prononcer que les deux pièces provenaient non de l'Allemagne, mais plutôt de Venise ou de quelque ville dans les États de cette république (1). Cependant une autre épreuve du saint Christophe avait été acquise par le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, et M. Duchesne n'hésitait point à la donner comme identique à celle de lord Spencer (2), lorsqu'une enquête ayant été provoquée, en 1817, par Sa Grâce et les pièces mises en présence, on crut reconnaître qu'elles étaient toutes les deux anciennes, mais tirées de deux blocs de bois différents. Dibdin, qui consigna ce résultat, décida d'abord que l'épreuve de Paris n'était qu'une copie de celle de Londres et pensa qu'elle pouvait avoir été exécutée vers 1460; se ravisant ensuite, il conclut que l'estampe de Paris n'était qu'un exemplaire du fac-simile de Murr (3). M. Sotzman porta ses doutes plus loin, l'existence de deux estampes différentes avec la même date indiquait, selon lui, que cette date n'était pas celle de l'exécution de l'estampe, mais qu'elle était seulement commémorative d'un événement ou d'une prière se rattachant à saint Christophe; l'estampe devait être, selon lui, rejetée parmi les produits de la seconde moitié du XVme siècle (4).

(1) *History of Engraving*, p. 92. — M. de Laborde croit que Harlem et d'autres villes dans les Pays-Bas ont fait anciennement usage des presses et de l'encre et attribue ces deux estampes aux Pays-Bas.

(2) Cette identité est maintenue dans toutes les éditions de la *Notice des estampes exposées à la Bibliothèque royale* jusqu'en 1855, où sa description est suivie de cette phrase : *Quand on pense qu'une simple feuille de papier a pu traverser un espace de quatre siècles, etc.* Si le vénérable conservateur ne tenait qu'à l'antiquité du papier, ses collègues des manuscrits auraient pu lui en fournir qui avaient traversé quelques siècles de plus.

(3) *A bibliographical antiquariam and pittoresque tour in France.* London, 1821. *Voyage bibliographique* et trad. par Licquet. Paris, 1825. — L'opinion dernière, à laquelle se rangea Dibdin, est consignée dans la 2me éd. du *Bibliogr. tour.* London, 1829.

(4) *Aelleste Geschichte der Xylographie* et *Raumer's historisches Taschenbuch.* Lepzig, 1837. Ailleurs M. Sotzman a pensé qu'un L avait pu être omis

M. de Laborde est venu appuyer l'opinion émise en dernier lieu par Dibdin. Le *saint Christophe* du cabinet de Paris n'est, selon lui, qu'un exemplaire de la copie qui fut faite, en 1776, par le graveur Roland pour le journal de Murr, roussi par une teinte de café. Il a constaté l'identité par un fac-simile de la planche de Roland, où se voient les mêmes amaigrissements de traits que dans l'estampe du cabinet. Le fac-simile du fac-simile donné par Ottley de l'estampe de lord Spencer, placé en regard, accuse des contours plus francs et un trait constamment plus large. Ce *saint Christophe* de lord Spencer est donc, selon M. de Laborde, le seul authentique, et il n'y a pas de raison plausible pour infirmer sa date (1).

On a cité une autre épreuve ancienne du *saint Christophe* de 1423, en Allemagne (2). Depuis, le professeur Hassler en a signalé, dans la bibliothèque de Bâle, une troisième dont l'ancienneté ne peut être mise en doute, puisqu'elle est mentionnée sur les catalogues antérieurs à la gravure de Roland (3). Je ne sais ce que produira dans le débat l'examen de ces épreuves; mais le point le plus essentiel à considérer pour l'histoire est le mérite de l'œuvre. Or, dans le *saint Christophe* original, ce mérite n'est pas mince. Chatto, qui a examiné avec soin l'estampe de lord Spencer (4), y a fait ressortir avec perspicacité des figures bien dessinées, fautives

dans la date, qui serait alors 1473. M. Pinkerton avait déjà voulu y lire *Vigesimo terno*, au lieu de *tercio*, c'est-à-dire 1460.

(1) *La plus ancienne gravure du cabinet des estampes de la Bibliothèque royale, est-elle ancienne?* Extr. de *l'Artiste*, 1839, in-4°.

(2) Murr l'avait vue chez M. de Birkenstoch, à Vienne. M. de Laborde a mis en doute son existence; mais M de Reiffenberg a constaté qu'elle se trouvait, en 1814, avec la collection entière de M. Birkenstoch, chez M. de Blitersdoff, ministre de Bade à Francfort. (*La plus ancienne gravure connue avec une date*, p. 32. Bruxelles, 1845.)

(3) *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. LXVIII, en note. J'ai vu, en 1857, ce saint Christophe dans un des volumes de la collection de Bâle. A l'examen rapide qui m'a seulement été permis par un bibliothécaire peu complaisant, je l'ai trouvé rogné dans les marges, collé en plein et assez semblable à l'exemplaire de Paris.

(4) Elle est imprimée, dit-il, en une matière de couleur noire, semblable à l'encre d'imprimerie, et enluminée, après l'impression, au moyen du pinceau. Le dos étant collé sur la couverture du volume, il n'a pu s'assurer si l'impression a été obtenue à la presse ou au frotton (*a Treatise*, p 61).

seulement aux extrémités, de la perspective, une taille large, libre et habile à indiquer en quelques traits les ombres des draperies. Il en attribue la gravure, avec celle de l'*Annonciation* trouvée dans le même manuscrit, aux *formschneiders* d'Augsbourg, d'Ulm et de Nuremberg. Cette gravure est, dit-il, supérieure à tout ce qui a été fait en Allemagne depuis 1462, date des fables de Bamberg, jusqu'en 1493, date de la chronique de Nuremberg (1). Ces qualités, qui semblent étonner le critique anglais, tiennent, indépendamment du mérite de l'artiste, à l'état général de l'art, tel que nous aurons plusieurs fois l'occasion de le constater en Allemagne et dans les Pays-Bas, et à la déchéance qu'il subit dans le cours du XVme siècle. Les livres des pauvres dans leurs éditions successives révèlent la même dégénérescence que les gravures en bois isolées et les gravures jointes aux livres imprimés; la multiplication excessive de celles-ci et l'abandon qui en fut fait aux mains d'une foule de méchants artistes ne contribuèrent pas peu à ce résultat. Quelle que soit la valeur particulière du *saint Christophe*, il n'en est pas moins certain qu'il y a parmi les pièces anonymes des exemples plus anciens et plus significatifs de la gravure. L'histoire de l'art n'en est plus à dépendre d'une date plus ou moins réelle apposée sur une pièce. Les auteurs qui, à défaut de critique, se sont attachés exclusivement à des découvertes de dates ont commis de singulières erreurs.

La bibliothèque de Lyon possède une estampe qui a passé longtemps pour être datée de l'année 1384. C'est le portrait d'un médecin de Nuremberg représenté à mi-corps dans un portique, un chat et un chien sur chaque épaule, avec l'inscription en marge : PETER SCHLOTING WUNDARZ IN NVRNB. 1384 (2). Zani, qui

(1) Il n'y a que M. Duchesne qui trouve la plus grande preuve de son antiquité dans la grossièreté de la gravure et la défectuosité du dessin (*Moyen âge et Renaissance*, article GRAVURE); et l'assertion reste à l'usage de ceux qui traitent superficiellement l'histoire de l'art du dessin. Voy. *Jacques Cœur et Charles VII ou la France au XVme siècle*, t. II, p. 102, par M. Clément. Paris, 1853; in-8°

(2) Thierry (*Guide des amateurs et des étrangers dans Paris*, t. II, p. 427, 1787), qui la signala le premier, l'indique comme placée en tête d'une *Légende*

en fit mention sans connaître la pièce, ne se prononça pas (1). Ottley regrette qu'aucun auteur français n'ait vérifié la date donnée à cette estampe, qui comblerait peut-être une lacune regrettable à l'origine de la gravure en bois (2). Chatto avait pensé que la date devait être lue 1584 (3), et Joubert, qui lisait bien 1384, rapportait cette date à l'existence du médecin et non à la composition de l'estampe (4). Il suffit d'avoir jeté les yeux sur cette figure vêtue d'un pourpoint étroit, de chausses bouffantes à la suisse avec la brayette saillante et d'un petit manteau à rebras, encadrée dans un portique à pilastres fleuronnés avec cartouche à compartiments et cintre surbaissé, pour être assuré qu'on a devant les yeux un ouvrage de la fin du XVI[me] siècle. La rapidité pittoresque des tailles indique aussi une main habile dans sa négligence; je la croirais plutôt flamande que française: elle est, en tout cas, assez différente de la manière dont on taillait alors le bois à Lyon.

Le cabinet de Vienne possède aujourd'hui une estampe précieuse : *le Martyre de saint Sébastien*, accompagnée d'une pièce xylographique en 14 lignes avec la date de 1437 qui a été décrite

dorée. — Delandine (*Bibliothèque de Lyon. Catalogue. Histoire de l'Imprimerie*, t. I, p. 45), dit que M. Adamoli, bienfaiteur de la Bibliothèque de Lyon, acheta cette estampe au prix le plus modique, dans une vente de livres, et la fit relier en tête d'une *Legenda Sanctorum*, ed. s. d Il en donna ensuite la description sans en garantir l'authenticité. « Cette estampe, extraordinairement rousse et pleine de taches, fut envoyée à M. Chevalier, de Paris, qui l'a blanchie; elle représente un vieillard vêtu d'une simarre et la tête couverte d'un chaperon orné de plumes. Ce médecin porte sur ses épaules un chat et un chien, attributs distinctifs de ceux qui se consacrent à l'art de guérir et qui subsistent encore à la porte de quelques-unes de nos pharmacies. »

(1) *Materiali per servire alla storia dell origine et de progressi dell incisione in rame et in legno*, p. 82. Parma, 1802.

(2) *History of Engraving*, p. 88.

(3) *A Treatise on wood Engraving*, p. 88.

(4) Joubert, *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris, 1821, 3 vol. in-8°.

Dans l'*Histoire de Lyon*, par M. Montfalcon. Lyon, 1851-53, 3 vol. in-8°, qui est non la meilleure, mais la plus récente et la plus élégamment imprimée, on semble admettre encore comme possible l'authenticité de l'estampe de 1384. Les anciens artistes de Lyon sont d'ailleurs tout à fait négligés dans ce livre.

par Heinecken, par Chatto et par Ottley (1). Je regrette d'autant plus de ne pas connaître cette pièce, que je tiens de juges très-compétents qu'elle est gravée plus finement et plus artistement que la plupart des incunables sur bois. Selon la description plus récente et très-détaillée qui en a été donnée dans la notice du cabinet de Vienne (2), la taille en est nette, l'impression noire pure et vive, et le dessin rappelle celui de l'école haute allemande.

On a, enfin, beaucoup disserté, à Bruxelles, au sujet d'une estampe représentant la Vierge et l'enfant Jésus entre quatre saintes, dans un jardin, et datée de 1418; elle a été trouvée à Malines, collée à l'intérieur d'un vieux coffre (3). M. de Reiffenberg, qui en fit faire l'acquisition pour la Bibliothèque royale, soutint avec beaucoup de zèle l'authenticité de sa date et la conformité de son style avec celui des ouvrages de Van Eyck; il ne convainquit pas tout le monde. M. de Brou, artiste et savant très-versé dans la connaissance des miniatures gothiques, déclara que la date de 1418 était inadmissible, et, se fondant principalement sur le costume, sur les plis du corsage et les manches dans les robes des figures de femme, qu'il comparaît avec les figures de plusieurs manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne, il conclut que l'estampe ne pouvait avoir été exécutée qu'après 1460 (4). On était bien assuré, en voyant cette pièce, qu'elle était l'ouvrage d'un ancien *printer*, tirée, comme les cartes, avec une encre à la détrempe et des couleurs au moule, au frotton et au patron; mais comme elle avait subi d'assez graves altérations et une restauration dont on ne pouvait mesurer la portée, l'hésitation sur sa véritable date était commandée. Au premier examen, je me suis refusé à admettre celle qui paraissait indiquée par les chiffres.

(1) *Neve Nachrichten von Kunstlernd Kunstsachen*, S. 143. Dresden und Leipizg, 1786. — *Treatise on wood Engraving*, p. 70. — *History of Engraving*, p. 96.

(2) *Die Kupferstichsammlung der Hofbibliothk in Wien*, von Frédéric Riller von Bartz, p. 271. Wien, 1854.

(3) *La plus ancienne gravure connue avec une date.* Mémoire par M. le baron de Reiffenberg, avec un fac-simile. Bruxelles, 1845; in-4°.

(4) *Quelques mots sur la gravure au millésime de 1418*, par C. D. B. Bruxelles, 1846, in-4°, 7 pl.

L'ayant revue depuis et très-scrupuleusement examinée, je dois dire que la place où ils sont est intacte, et que je ne trouve plus de raisons pour ne pas les accepter. Les motifs allégués à l'encontre, pris du style et du costume, ne sont pas tellement absolus qu'on ne les trouve conciliables; la mollesse et la rondeur du dessin, la multiplicité des plis qu'on y remarque comparativement au *saint Christophe*, à la *Vierge de Berlin* et à d'autres pièces d'une ancienneté bien reconnue, quoique sans date, peuvent tenir à la main qui l'a tracé. Le premier développement de l'art du dessin a, aussi bien que sa marche subséquente, ses fluctuations et ses particularités dont il faut tenir compte. Quant au costume, il était alors, comme aujourd'hui, sujet à des changements et à des retours dont nous ne pouvons préciser le commencement et la fin : les corsages à plis et les manches larges, qui sont les pièces les plus essentielles dans l'estampe de Bruxelles, se trouvent dans les peintures et les miniatures qui remontent à la première moitié du XVme siècle, comme dans celles qui appartiennent à la seconde; les dessins de miniatures donnés par M. de Brou en fournissaient plus d'un exemple, et l'on en peut voir un des plus remarquables dans la peinture à l'huile de 1440, qui vient d'être découverte dans la grande boucherie de Gand (1).

Admettons donc que Bruxelles possède une estampe gravée sur bois de 1418, ce n'est sans doute ni le premier ni le meilleur des produits de l'art des *printers* néerlandais, mais c'est le plus ancien de ceux ou l'on ait pu lire une date.

Les estampes des *printers* sont, comme celles des orfèvres, toutes de sujets religieux; elles avaient pourtant leur emploi dans la maison plutôt que dans l'église, non point pour être encadrées et mises sous verre, mais pour être collées au bahut, à la cahière, au châlit; de là vient qu'elles ont presque toutes péri. Quelques-unes ont pu se conserver comme le *saint Christophe* de Buxheim dans les gardes des gros livres de couvent; les plus petites se glissaient dans les livres de prières; celles qui portent un petit Jésus

(1) *Peinture murale à l'huile;* notice par M. Ed. De Busscher. Extrait des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*. 1855, in-8°.

tout au étaient des étrennes échangées dans les familles à la solennité de Noël et au renouvellement de l'an, et quelquefois des cadeaux plus tendres. J'en ai vu une chez M. Sotzmann, de Berlin, où l'enfant Jésus s'étale au-dessus d'une rose. Nous avons dit les caractères particuliers de leur fabrication, leur encre brune à la détrempe, leur enluminure; elles se distinguent encore des gravures postérieures par l'épaisseur et la bavure de leurs traits et l'absence totale des hachures. Ces règles posées, on ne saurait affirmer cependant qu'il n'y en ait pas de fort anciennes imprimées à la presse et à l'encre noire, et faites d'un contour plus précis et marqué de quelques hachures par un travail qui les assimile aux interrasiles : les pavés en damier, les arbres imbriqués et les fonds gaufrés indiquent quelquefois des pratiques semblables; enfin on en trouve qui sont si délicatement taillées qu'on les prendrait pour des gravures sur métal ou en creux. Les procédés parfaitement distincts dans leur pratique générale se confondent dans des cas isolés, parce que les ouvriers, quoique séparés dans leurs métiers, tendent à s'imiter dans leurs produits.

Je ne saurais déterminer mieux la provenance de ces estampes; plus que les interrasiles, elles échappent à une localisation précise et bien plus encore à une attribution personnelle; leur facture plus commune a gagné rapidement les pays occupés par l'art gothique, des États bourguignons et rhénans à l'Allemagne supérieure, à l'Italie du nord et à la France.

Avant qu'on eût atteint le milieu du XVme siècle, le commerce les avait déjà répandues en tout lieu; en 1441, les maîtres dans l'art et métier des cartes et figures imprimées de Venise se plaignaient de ce que leur art était tombé en discrédit, à cause de la grande quantité de cartes à jouer et de figures imprimées qui étaient venues de l'étranger, et obtenaient du sénat un décret qui interdisait l'entrée de tout ouvrage de ce genre, soit imprimé, soit peint sur toile ou sur papier, images d'autels (*ancona*) ou cartes à jouer (1). Quelques années après, on en expédiait d'Ulm des ballots, pour être

(1) Ce décret a été publié pour la première fois dans les *Lettere pittoriche*, t. V, p. 321, et par Lanzi, Otley, Zani, Éméric David, etc.

échangées contre des épiceries et autres marchandises (1). La gravure était donc dès son origine débordée par l'imagerie; aussi faut-il résolûment séparer l'une de l'autre, si l'on ne veut pas que l'histoire de l'art dégénère en une nomenclature sans ordre et sans terme.

Tandis que l'art vivant et progressif marque ses pas dans chaque lieu, à chaque moment, par quelque signe intelligible, l'imagerie routinière s'immobilise et s'atrophie. Nous en voyons un exemple remarquable, sans sortir du XVme siècle, dans une estampe du cabinet de Paris qui représente une madone de style byzantin, dessinée d'un trait gros sans hachures, imprimée à l'encre, au frotton et coloriée selon le procédé des cartiers, mais dont l'inscription, développée autour du cadre et dans le soubassement, nous donne l'auteur et la date : *Michel Schorpp, mäler zu Ulm*, 1496. Ce peintre, dont le nom est omis dans tous les dictionnaires, même dans celui de Zani, n'était qu'un imagier qui, de son temps où le dessin et la taille de boïs prenaient tant d'essor, n'avait rien oublié et rien appris; s'il n'avait pris le soin de signer son estampe, on aurait pu la prendre pour une gravure des premiers temps.

(1) Rubrique d'une chronique de 1474, cité par Heinecken : *Idée générale*, p. 245. — *Neve Nachrichten*, p. 139. 1786.

IV.

LES LIVRES DES PAUVRES.

Les livres des pauvres, *libri pauperum*, sont mentionnés déjà dans Théophile (1); il n'est point douteux que le moine artiste entendait par là les suites reliées d'images et de textes théologiques qui servaient à l'instruction et à l'édification des fidèles. Ces livres n'étaient pas des objets de luxe comme les manuscrits à miniatures et devaient être à la portée de ceux qui ne pouvaient les payer qu'un prix modique; mais on présumerait trop de l'état des populations ignorantes du XVme siècle, si l'on croyait, comme beaucoup d'auteurs qui ont littéralement accepté le titre donné au plus célèbre de ces livres, *Biblia pauperum*, qu'ils étaient uniquement destinés aux pauvres, au peuple. Quel qu'en fût le prix, pour si claires qu'en fussent les figures, pour si courtes qu'en fussent les lettres, le peuple ne pouvait ni les acheter ni les lire; ils étaient surtout à l'adresse des prédicateurs des pauvres, des pauvres clercs, ainsi que l'a signalé Chatto (2). La préface du *Speculum salvationis*, livre de même nature et de même objet que la Bible des pauvres, s'explique en termes précis : *propter pauperes predicatores hoc apponere curavi.* L'ouvrage composé par saint Bonaventure, sous le même titre de *Biblia pauperum*, dont Camus cite une édition de 1490, était composé d'extraits à l'usage des prédicateurs. Le *Dictionarius pauperum*, dont on connaît plusieurs éditions, de 1498 à 1510, avait la même destination : *incipit summula omnibus verbi divini seminatoribus pernecessaria* (3). On appelait *Thesaurus pauperum*, le livre de médecine pratique,

(1) *Diversarum artium schedula*, p. 234. Paris, 1843; in-4°.

(2) *A Treatise on wood Engraving*, p. 101. 1839.

(3) *Notice d'un livre imprimé à Bamberg*, p. 10. Paris, an VII; in-4°.

composé par Jean XXI (1). Cet usage rend parfaitement compte de l'esprit mystique et figuré dans lequel sont composés les livres des pauvres. Les légendes servaient à la paraphrase du catéchiste, les figures échauffaient son imagination et pouvaient être montrées du doigt pour frapper l'auditeur. Ce n'était que la continuation de l'enseignement des ignorants par les figures qui avait été de tout temps pratiqué par l'Église, selon la parole de saint Grégoire : *Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus: quia in ipsa etiam ignorantes vident quod sequi debeant : in ipsa legent qui literas nesciunt : unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est* (2).

Les livres des pauvres furent d'abord manuscrits et exécutés par les moyens les plus rapides des scribes, les dessins à la plume et l'enluminure des rubricateurs. Ansgarius, moine du couvent de Corbie, au IXme siècle, envoyé pour évangéliser la basse Saxe, avait composé des livres de ce genre, selon le témoignage des chroniqueurs allemands : *Per numeros et signa conscripsit libros indigitatos pigmentorum vocabulos* (3). Quelqu'un avait même voulu se servir de ce texte pour attribuer à Ansgarius la Bible des pauvres xylographique. On cite cependant en divers pays des manuscrits des principaux de ces livres, que les exemplaires xylographiques ne reproduisirent pas toujours exactement, mais qu'ils eurent pour modèles (4).

(1) Il fut imprimé à Anvers par Martens d'Alost, en 1476. Lambinet, *Recherches hist., etc.*, p. 288. Bruxelles, an VII.

(2) Petri Zornii *Historia Bibliorum pictorum*, p. 73. Lipsiæ, 1743; in-4°.

(3) Heinecken, *Idée générale d'une collection d'estampes*, pp. 319, 321.

(4) Meerman cite une *Biblia pauperum* en trente-huit figures, manuscrit du XIIme ou du XIIIme siècle, de la bibliothèque de Wolfenbutel. *Origines typographicae*, p. 225. J'en ai vu une à Leipzig, chez M. Weigel, qui était dessinée sur une feuille in-plano, de façon à être enseignée aux fidèles comme une carte géographique ou comme un de ces tableaux que promènent dans les foires les chanteurs de complainte.

Les bibliothèques de Paris, de Londres et de Bruxelles contiennent plusieurs manuscrits du *Speculum* qui ont été cités par M. Guichard (*Notice sur le Speculum*, p. 111. Paris, 1840), M. Waagen (*Treasures of art.*, I, p. 310) et M. Alvin (*Les Commencements de la Gravure aux Pays-Bas*, p. 22. Brux., 1857; in-8°).

Les figures des livres des pauvres étaient donc faites comme les miniatures, à l'imitation des peintures et des bas-reliefs des églises. Dans ces monuments, les sujets ne se trouvent point placés d'une façon arbitraire; ils ont souvent l'ordre didactique qui se rencontre dans les livres. Une suite de ce genre était représentée sur les vitraux de l'église d'Hirschau, en Souabe, et Lessing, qui la vit, crut y trouver la preuve que la Bible des pauvres xylographique avait été gravée à Hirschau (1). Heinecken en avait déjà signalé d'analogues à Brême et dans les peintures et les sculptures de plusieurs autres anciennes églises (2).

Les miniaturistes et les écrivains, malgré la promptitude de leur travail, ne pouvaient suffire aux conditions de multiplicité et de bon marché exigées pour ces publications populaires; elles échurent de bonne heure aux mains des *printers* et des *kartenmakers*. Quant à la question de savoir quel est le moment et quel est le lieu précis de leur apparition, bien que les monuments qu'il s'agit ici d'examiner offrent plus de prise à la critique et à l'histoire que les estampes isolées, on n'a point eu de résultat certain.

Meerman, le champion déterminé des prétentions de la ville de Harlem à la découverte de l'imprimerie, en signalant les exemplaires de livres à planches de bois qui se trouvaient dans cette ville, n'hésita point à reconnaître dans les plus anciens et les plus remarquables un produit des presses de Laurent Coster qui, suivant lui, avait inventé, vers 1430, l'impression des planches de bois en même temps que l'impression des lettres mobiles (3). Cette opinion, soutenue avec beaucoup d'érudition, mais appuyée sur des traditions hollandaises et des documents insuffisants, ne fut guère acceptée qu'en Hollande.

Heinecken, qui avait vu beaucoup de ces livres dans les diverses contrées de l'Europe, les a décrits avec soin (4); mais il les a classés dans un ordre arbitraire, en confessant qu'il ne connaît avec

(1) Guichard, *Notice sur le Speculum humanae salvationis*, p. 111 Paris, 1840.

(2) *Idée générale d'une collection d'estampes*, pp. 303, note *d.*, et 320.

(3) *Origines typographicae*, t. I, pp. 103 et suiv. Hagae Comitum, 1765, in-4°.

(4) *Idée générale*, pp. 292 et suiv.

certitude ni l'origine ni l'époque des diverses éditions. Tout en se méfiant de la grossièreté de l'exécution comme signe d'antériorité et en reconnaissant certaines éditions comme copies et comme postérieures, il n'a pas su prendre d'autre règle de classification qu'une hypothèse patriotique. Pour lui, les plus anciennes et les plus originales sont toujours allemandes, faites dans le goût lourd et gothique des premiers dessinateurs et peintres de l'école desquels est sorti Martin Schœn, ou des anciens sculpteurs et tailleurs en bois qui se mêlaient de dessiner, tandis que les éditions postérieures et les copies sont toujours flamandes. Dans son système, les premières précèdent de quelques années l'imprimerie ou bien sont contemporaines; les autres n'ont été faites qu'après que la découverte se fut répandue.

Zani n'avait pas examiné un assez grand nombre d'exemplaires des divers livres des pauvres pour oser s'écarter du jugement d'Heinecken; il les tient aussi pour des ouvrages allemands, il les croyait seulement un peu moins anciens, et plaçait, vers 1460 et 1470, les éditions originales des plus recommandables (1).

Ottley soumit à un nouvel et minutieux examen les trois principaux livres xylographiques. Par une suite de preuves plus matérielles encore qu'esthétiques, il établit un classement plus rationnel dans leurs éditions et arriva à cette conclusion qu'ils étaient originaires des Pays-Bas. Il les regardait comme le produit d'essais informes d'imprimerie précédant la découverte de la typographie faite en Allemagne, et les croyait gravés par un même graveur sur des dessins d'artistes différents appartenant aux contrées de la Hollande ou des Flandres, alors plus florissantes que celles de l'Allemagne. Leur date était, selon lui, de 1420 à 1440 (2).

Beaucoup d'autres auteurs se sont évertués à l'appréciation des livres xylographiques, tant pour leurs rapports avec la découverte de l'imprimerie que pour leur importance dans l'histoire de la gravure; mais ils n'ont fait que reproduire avec moins d'autorité les jugements déjà cités, ajoutant quelquefois des observations utiles,

(1) *Enciclopedia*, t. I, p. 11.
(2) *History of Engraving*, chap. III, p. 99.

mais le plus souvent embrouillant par une critique insuffisante les questions intéressantes qui se rattachent à leur étude (1).

MM. Sotzman et Waagen, les derniers iconophiles qui en aient parlé avec autorité, ont reconnu que les livres des pauvres sont de souche néerlandaise, que les graveurs en bois qui y travaillèrent tirèrent leurs dessins des miniatures appartenant aux manuscrits. Selon ces savants, leurs planches sont composées dans la manière propre à l'école des Van Eyck, et cette manière, qui se fait remarquer par sa tendance réaliste, paraît s'infiltrer dans les arts dépendant de la peinture de 1420 à 1460; depuis environ 1420 pour les miniatures, 1440 pour les gravures en bois, 1460 pour les gravures sur cuivre. L'Allemagne, qui subit ensuite l'influence de la même école, ne fit que copier les mêmes planches avec plus ou moins de fidélité et de succès (2).

Il semblait que tous ces travaux allaient être résumés dans une

(1) Papillon (*Traité historique de la gravure en bois*, 1766) et Fournier (*Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois*, 1758, in-12) avaient déjà très-bien décrit les livres xylographiques. Lambinet en a désigné plusieurs exemplaires nouveaux (*Recherches sur l'origine de l'Imprimerie*, p. 61. Bruxelles, an VII). La Serna Santander (*Dictionnaire bibliographique choisi du XVme siècle*, t. I, pp. 53 et suiv.; t. II, p. 207. Bruxelles, an XIII; 3 vol. in-8°) s'est attaché surtout à refuter Meerman et attribue les livres xylographiques, soit aux Allemands, soit aux *printers* d'Anvers ou de Bruges. — W. A. Chatto (*A Treatise on wood Engraving*. London, 1839), à côté de quelques opinions excentriques, comme la réfutation du terme générique de *Bible des pauvres*, et l'attribution de l'*Apocalypse xylographique* à des artistes grecs, a reproduit soigneusement les écus armoriés qui peuvent éclairer l'origine de plusieurs planches. — Dibdin (*Bibliotheca Spenceriana*, t. I. London, 1814) a donné de bons fac-simile d'éditions moins connues et produit quelques observations singulières, comme celle qui est relative à l'*Histoire de la Vierge par le Cantique des Cantiques*, imprimée, croit-il, plutôt avec des planches de métal, étain ou fer blanc, qu'avec des planches en bois — Brunet (*Manuel du libraire*; 1842) a résumé toutes les observations bibliographiques et donné comme conclusion que les productions xylographiques ont précédé la découverte des caractères mobiles et peut-être même ont paru dès 1420 à Harlem; mais il s'est abstenu de toute appréciation personnelle et surtout de toute critique esthétique.

(2) Sotzman, *Serapeum*, n° 13; 1842. — Waagen, *Treasures of art*, t. I, p 300; 1853.

publication dispendieuse, entreprise à Londres, sous ce titre : *Principia typographica, The Block-Books* (1); mais l'auteur est resté au-dessous de sa tâche. En rassemblant un grand nombre de fac-simile lithographiés de la plupart des livres xylographiques connus, selon la division maintenant établie entre les originaux hollandais et les copies allemandes, il n'y a pas mis l'ordre nécessaire pour la comparaison et la critique. M. Sotheby a reproduit aussi en grand nombre les marques ou pontuseaux qui se rencontrent dans les papiers, sans en tirer les lumières qu'il avait sans doute espérées. Les pontuseaux, en effet, présentent peu de particularités saisissables, et le commerce exporta de bonne heure les papiers assez abondamment pour dépayser toutes ces marques de fabrique. On sait particulièrement qu'au XVme siècle, les Flandres recevaient le papier des fabriques de France.

Les questions qui se rattachent à l'origine et à l'analyse des livres des pauvres sont donc loin d'être résolues. Sans nous livrer à la description comparative qui devrait être faite de ces précieux incunables et de leurs différentes éditions, si on voulait en faire l'histoire complète, nous essayerons, en examinant les principaux, de déterminer la manière de leurs graveurs, dans ses rapports avec celles que nous avons déjà vues dans les estampes isolées, et de marquer leur place dans l'art du XVme siècle.

Biblia Pauperum. — La Bible des pauvres, *Historiæ* ou *Figuræ Veteris et Novi Testamenti*, dont la Bibliothèque nationale possède trois éditions des plus anciennes en quarante planches, les unes enluminées, les autres sans enluminures et une édition en cinquante planches, nous offre le plus remarquable exemple de ce catéchisme figuré, où les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament étaient placées en emblèmes, les unes vis-à-vis des autres et accompagnées de vers léonins qui en expliquaient le sens symbolique en le gra-

(1) *Or Xylographie delineations of scripture history issued in Holland, Flanders and Germany, during the fifteen century exemplified and considered in connexion with the origin of printing. — A work contemplated by the Latt Samuel Sotheby and carried out by his son Samuel leigh Sotheby.* London, 1858; 3 vol. in-4°.

vant dans la mémoire. Chaque sujet est encadré de compartiments d'architecture en style ogival primitif, avec colonnettes à base évasée portant un tailloir cubique et des rinceaux horizontaux ou un double arc en cintre surbaissé à espaces trifoliés. Ces compositions souvent trop simples ont quelquefois un excellent arrangement, comme on peut le voir dans les *Vierges folles descendant les degrés de l'enfer;* les *Enfants de Béthel se moquant du prophète Élie* et *la Transfiguration.* Les figures, assez bien proportionnées, quoique avec des têtes généralement trop grosses pour le corps, et plus grosses pour les hommes que pour les femmes, décèlent, sous leurs linéaments rudimentaires, leur expression grossière et leur taille faite à tâtons, une certaine habileté et un esprit subtil : elles ne tombent pas dans la charge et la grimace, malgré leur naïveté copieuse, si ce n'est dans quelques personnages, où elles étaient indiquées, comme le démon de *la Tentation* et le géant de *la Victoire de David.* Les têtes sont variées, étudiées dans la réalité et quelquefois très-heureusement expressives; les mains sont souvent réussies, les jambes élégantes dans les données de la chaussure en poulaines.

Le Christ et la Vierge, qu'il serait intéressant de bien saisir ici, n'ont pas de type bien arrêté : l'art est sorti de l'hiératisme sans savoir se fixer; mais ils sont du moins vivement sentis dans leurs attitudes et bien en scène au milieu des autres personnages.

Pour résumer la manière du dessinateur dans ces défauts et ces qualités, je dirai qu'il est adroit par instinct et maladroit par ignorance. C'est peut-être le caractère le moins trompeur de la primitivité de l'artiste. L'habileté de sa main et la vivacité de la composition sont trahies à chaque instant par l'inexpérience du procédé. Il a le contour trop timide ou trop appuyé, mais il sait accentuer les traits essentiels, les rides, les muscles, les chevilles, les plis des vêtements : ses corps, qui paraissent épais dans leurs draperies prennent une tournure svelte dans les rares nudités qu'il se permet.

Toutes ces façons archaïques du dessin ont leurs analogies dans la taille, et je ne comprends pas comment Heinecken, Zani et Ottley ont été amenés à distinguer dans ces planches un graveur

différent du dessinateur. Les tailles sont épaisses, épargnées et n'obtiennent pas des effets d'ombre; mais elles accentuent et varient les objets dans leurs aspects : les chevaux, les moutons, les arbres même, malgré le système arrêté et puéril avec lequel ils sont façonnés, produisent à peu de frais un ensemble souvent pittoresque. Dans plusieurs scènes, *l'adoration des Rois, la Reine de Saba,* etc., le tailleur a cherché son effet dans quelques ornements ressortant en blanc sur des fonds noirs, imitation des procédés de la gravure interrasile. Une certaine inégalité s'aperçoit, il est vrai, dans la main-d'œuvre; plusieurs, parmi les dernières principalement, sont d'une exécution inférieure et peuvent être l'ouvrage d'apprentis, mais elles sont bien le produit du même atelier; l'artiste qui le tenait emprunta plus d'une fois sans doute ses dessins aux peintres de miniatures et de vitraux, aux sculpteurs de portraits et de boiseries; il occupa aussi probablement plus d'un ouvrier et d'un apprenti; mais tout porte à croire que, dans ce temps où les artistes étaient praticiens et manouvriers plus qu'ils ne l'ont été depuis, la main qui dessinait sur le bois était le plus souvent la même qui le taillait et qui l'imprimait.

L'impression, qui se fait remarquer par sa teinte et par son inégalité, était obtenue au frotton et non à la presse, sur un seul côté du papier, non pas avec cette encre à l'huile noire et compacte qui fut adoptée par les inventeurs de l'imprimerie, mais avec une couleur bistre détrempée à l'eau (1), qui donnait des effets doux et légers comme ceux du pinceau et du crayon. Nous avons déjà rencontré cette impression au frotton et en détrempe bistre dans des estampes isolées, dans les cartes et les gravures sur bois du style le plus ancien; en la retrouvant dans les livres xylographiques de première origine, nous devons y reconnaître le signe matériel le plus certain d'antiquité. L'encre d'imprimerie produit, dans la gravure sur bois, une ligne de démarcation non moins positive que, dans la peinture, la couleur à l'huile; nous pouvons, du moins, tenir pour antérieures à la découverte de l'imprimerie les estampes à détrempe bistre.

(1) Meerman la dit préparée avec de la suie de cheminée et de l'amidon délayés à l'eau. (*De l'Invention de l'imprimerie,* p. 201.)

Les qualités qui ressortent de toutes ces observations appartiennent à une école de dessin déjà faite et considérable, ayant pour don principal le sentiment vif de la réalité en même temps qu'un esprit subtil et mystique. Cette école ne peut être que celle qui florissait dans les provinces néerlandaises gouvernées par Philippe le Bon, duc de Bourgogne, sous l'influence des Van Eyck. Le goût d'allégorie mystique, d'imitation réelle et de patience technique qui brille du plus vif éclat dans les plus célèbres tableaux de Hubert et de Jean est celui qui domine dans toutes les compositions de la Bible des pauvres, comme il est celui qui, dans un autre ordre d'idées, inspire la poésie de Pierre Michault. Une analogie immédiate résulte de la comparaison qu'on peut faire de ces planches avec les miniatures attribuées à l'école des Van Eyck. Il ne faut pas oublier cependant que nos gravures sur bois appartiennent, par leur genre et leur destination, à un mouvement de l'art antérieur à cet état de perfection auquel le portèrent les grands peintres. On peut leur appliquer parfaitement les observations faites par M. Waagen sur le *Missel* du duc de Bedfort, au Musée britanique; ce manuscrit fut exécuté à l'époque de son mariage avec la duchesse Anne de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon, en 1423, et présenté au roi d'Angleterre Henri VI, à son couronnement en 1431; il porte, avec les armoiries du duc et de la duchesse, les devises françaises : *A vous entier. J'en suis content.* Les miniatures offrent, selon les remarques de M. Waagen, des figures à proportions trop courtes ou trop fluettes, des draperies gothiques, des extrémités pauvres; mais les attitudes y ont un caractère individuel; les têtes ont quelquefois une expression très-noble et les compositions sont ingénieuses (1).

Les costumes employés dans la Bible des pauvres sont assez variés, souvent de convention ou de fantaisie, mais quelquefois actuels et locaux, et alors ils se rapportent bien à ce que nous savons des modes de la cour de Bourgogne pendant la première moitié du XVme siècle : ce sont, pour les hommes, de courtes jacques avec manches en mahoitre, des chausses collantes et des chaperons

(1) *Treasures of Art*, I, p. 127.

à longues écharpes pendantes; pour les femmes, des cottes et jupes plissées à manches larges et des coiffes à hennins ou bourrelets en toute conformité avec les prescriptions de *Cupido* dans la danse aux aveugles :

Je fais chausser estroit et estroit saindre
Je fais lever ces bonnets et atours
Sy haultement qu'ils ressemblent à tours.

Les édifices présentent aussi quelques particularités curieuses : des pignons à redents ou à feuilles en crochets, des tourelles à mâchecoulis et quelques dômes surmontés du croissant, souvenir toujours présent depuis les croisades de la terre sainte.

L'édition en cinquante planches de la Bibliothèque nationale est citée par M. Waagen comme la plus ancienne, celle où l'on retrouve le mieux l'empreinte du style des Van Eyck (1); le savant professeur n'avait pas vu sans doute alors qu'il a prononcé ce jugement, les trois exemplaires en quarante planches sur lesquels j'ai fait les observations qui précèdent. En les confrontant, je n'ai pu voir dans l'édition en cinquante planches qu'une copie avec quelques différences; ses planches sont d'un mérite inférieur, plus incorrectes de dessin, plus grimaçantes d'expression, plus grossières de taille. Il faut renoncer à prendre la maladresse pour signe d'antiquité; à l'origine de l'art comme depuis, les bons artistes n'ont jamais copié les mauvais. La gravure ne marche pas d'un trait uniformément progressif et ne va pas toujours régulièrement du pire au mieux; souvent le progrès est accompli d'un saut par un bon artiste et suivi d'une série en décadence opérée par de mauvais imitateurs, jusqu'à ce qu'un talent original surgisse de nouveau. Il se produit

(1) *Treasures of Art*, p. 302. Heinecken, qui a décrit cette édition la cinquième, la déclare d'un graveur différent, et hésite sur sa date. L'impression en teinte brune et le nombre plus considérable d'inscriptions lui paraissent des signes d'antériorité; la forme des lettres et la finesse de la gravure lui semblent des signes contraires. (*Idée générale*, p. 309.) Ottley, qui n'en a parlé, il est vrai, que d'après Heinecken, la croit postérieure, d'un artiste inférieur et non éloigné des ouvrages plus gothiques d'Israël Van Mecken. (*History of Engraving*, p. 151.)

alors dans les types du dessin le même phénomène qui a été observé dans les types numismatiques : la dégénérescence graduelle d'un type donné jusqu'à l'apparition d'un type renouvelé. Ici on verra cette dégénérescence se traduire par le grossissement des têtes, la complication des fonds, la charge des expressions, l'exagération des costumes; dans la taille, on peut observer moins de simplicité et de précieux; les ornements blancs sur fond noir que j'ai remarqués dans les éditions précédentes ont enfin totalement disparu.

Il se peut, malgré les différences que je viens de signaler, que cette édition, qui fut faite en imitation et par surcroît, ne soit pas fort éloignée, quant à la date et quant au lieu, des éditions antérieures; le succès et l'utilité du livre durent en multiplier rapidement les éditions et les copies dans les Pays-Bas et la basse Allemagne; mais je vois poindre ici précisément les façons de l'école allemande que nous allons voir mieux accusées dans des éditions dont la postériorité ne sera plus contestée. La trouvaille faite à Cologne d'une des planches de bois qui auraient servi à cette édition en cinquante planches (1), que je n'ai apprise qu'après avoir écrit les observations qui précèdent, vient fortuitement les confirmer.

Heinecken a décrit quatre ou cinq éditions de la Bible des pauvres avec inscriptions allemandes (2). Les unes sont imprimées de la même manière, avec quelque différence seulement dans l'arrangement des inscriptions et dans la teinte de l'encre; les autres ont cela de particulier que le texte en est imprimé en caractères mobiles. Les planches portent l'empreinte de mains différentes, mais elles se font toutes remarquer par un germanisme dans le style et une infériorité dans la composition, par rapport aux éditions primitives, qui ne peuvent laisser le moindre doute sur l'origine de celles-ci. De plus, quelques-unes portent des dates et même des noms de graveur ou d'imprimeur.

La plus connue est celle qui fut imprimée à Bamberg, en 1462, par Albert Pfister que nous rencontrerons plus loin.

(1) *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression ;* par J. M. Herman Hamnan. Genève, 1857, in-12, p. 51.

(2) *Idée générale*, p. 323.

Deux monogrammes, écussons marqués de divers emblèmes, un renard et des canifs, des frêtes et un éperon, avec les dates de 1470 et 1475, ont été recueillis par Heinecken sur deux autres Bibles des pauvres allemandes; ils ont été reconnus ensuite comme appartenant à deux ou trois graveurs en bois, *Frederic Walter, maler*, signant aussi des lettres initiales *F. W.; Hans Hornung* et *Hans Sporer,* qualifié aussi *Hans briefmaler* ou *Hans buchdruker* (1). La manière de ces bois, bien qu'assez ferme et se tenant le plus près possible des originaux qu'elle copie, ne montre, comme habitudes propres, que le grossissement des têtes et la charge de l'expression caractéristiques de l'école allemande; mais cette école, malgré ces mauvais penchants, eut ses artistes originaux que nous étudierons. La Bible imprimée dans l'intégrité de son texte, dès 1455, eut bientôt dans l'imagerie, dont elle ne cessa pas d'être l'objet, des interprètes plus dignes que ce *libripagus* et ce *buchdrucker.*

S'il pouvait, après ces explications, subsister quelque doute sur l'origine hollandaise de la Bible des pauvres, il disparaîtrait devant une circonstance qui nous reste à noter et qui est de découverte récente. Au moment où les libraires allemands copiaient et altéraient, comme nous voyons, les gravures de ce livre; elles subsistaient encore dans les Pays-Bas et passaient dans plusieurs imprimeries. Un libraire hollandais, Pierre Van Os, de Bréda, établi à Zwolle, depuis 1479, y imprimait, en 1488, 1489 et 1490, des livres où il employait quelques-uns des bois qui avaient servi aux premières éditions de la Bible des pauvres, en se bornant à les scier pour les intercaler dans son format. C'est ainsi que l'on trouve les planches représentant *les élus dans le giron d'Abraham* et *les damnés emmenés par le diable*, dans le *Livre des abeilles;* celles *de la descente du Saint-Esprit* et *l'échelle de Jacob*, dans la *Vie des Pères*, et beaucoup d'autres planches de divers formats dans une *Passion et Vie de Jésus-Christ.* Nous reviendrons plus loin sur les livres de P. Van Os. Ce qui rend la trouvaille plus

(1) *Nachrichten von Kunstlern*, t. II, p 149. — Heller, *Monogrammen Lexicon*, p. 374. — Brulliot, I, 3292.

démonstrative, c'est que ces bois anciens se trouvent mêlés à des bois de fabrique contemporaine, dont le travail fait ressortir toute la différence.

On trouve encore un assez grand nombre des bois de la Bible des pauvres, reproduits dans une *Passion* imprimée en 1488, à Hasselt (1), et là ils se trouvent aussi mêlés à d'autres bois de fabrique plus grossière et plus récente.

Ces particularités ne nous conduisent pas à pouvoir mieux fixer le lieu où parut pour la première fois la Bible des pauvres. Si l'on était tenté, d'un côté, de le rapprocher de Zwoll, ville de la province d'Overyssel, que nous retrouverons dans l'histoire de nos artistes, d'un autre côté, on est rejeté vers une petite ville de la province de Liége, dont l'imprimerie anonyme n'est connue que par trois ou quatre éditions; mais nous n'en sommes que mieux admis à conclure l'ancienneté relative du livre primitif. Sa célébrité le fit rechercher des imprimeurs, alors que dans leurs établissements nomades, ils se mirent en quête des figures qui pouvaient le mieux vulgariser leurs livres. C'est à cause de cette célébrité que, dans notre examen des livres des pauvres, nous avons donné le premier rang à la Bible, mais ce n'est pas le plus ancien.

Historia Johannis. — Le bibliographe Maittaire (2) regardait l'Apocalypse, *Historia Johannis evangelistae ejusque visiones apocalypticae*, comme le premier livre imprimé sur des blocs de bois au rouleau. C'est celui où Heinecken a vu le plus de traces des procédés propres au cartier et la gravure peut-être la plus mal formée; mais comme le dessin pouvait être d'une main différente et qu'il trouvait ici plus de naïveté et d'expression, il ne le plaçait qu'après la Bible des pauvres (3). Toutes les éditions qu'il décrit sont pour lui d'origine allemande, et il s'est attaché à réfuter Meerman. Ce dernier, en décrivant l'exemplaire de l'Apocalypse de

(1) *Die Passie ende dat liden ons Heren Jesu-Christi.* 1488. In-4°. *Catal. bibl. Hag.*, n° 518.

(2) *Annales typographici ab artis inventae origine usque ad annum 1557*, t. I. Hagae Com., 1719. 3 t. en 5 vol. in-4°.

(3) *Idée générale*, pp. 334 et 348.

Harlem, trouvait ses figures plus rudes et plus gothiques que celles de la Bible des pauvres et du *Speculum*, mais en considérant les lettres comme semblables à celles de ce dernier livre et de forme belgique plutôt que germanique, il le croyait sorti de l'atelier de Harlem, à une époque postérieure à Coster (1).

Chatto, s'attachant davantage à la critique esthétique, sans s'aventurer à dire si ces planches ont été gravées en Allemagne, en Hollande ou dans les Pays-Bas, trouvait dans leur dessin le style grec, tel qu'il pouvait être au commencement du XVme siècle; et de plusieurs rapprochements pris dans les sujets, aussi bien que de quelques signes particuliers, tels qu'un croissant et une croix grecque tracés sur des écussons, il concluait qu'on doit attribuer à un artiste grec, chassé de son pays avant la prise de Constantinople, en 1453, les dessins de l'édition primitive.

Cette opinion aventurée, aussi bien que les épithètes échappées aux auteurs qui l'ont précédé, s'explique par le caractère plus hiératique de l'*Historia Johannis*. Les compositions y sont élémentaires, les figures ramassées, graves et grossières, sans être barbares, et d'une expression si peu mobile qu'elles échappent à l'appréciation comme ouvrage d'art et prêtent à l'antiquité qu'on veut imaginer. Le dessinateur n'est pas dépourvu de savoir ni même de grandeur, mais il cherche l'effet religieux plus que l'agrément; il se prive plus par système que par impuissance des petites ressources de la main-d'œuvre. La taille en est réduite à la structure la plus rudimentaire, les terrains sont à peine marqués de brins d'herbe, les cheveux sont bouclés uniformément; l'impression est aussi plus baveuse et plus semée de ces clairs que laisse l'usage du rouleau; enfin, le caractère apocalyptique des sujets n'ajoute pas peu à l'archaïsme général. Mais il est absolument impossible de prendre pour byzantin un ouvrage où se voient des chausses étroites et pointues, des jacques courtes, des bonnets et des armures fort semblables à ceux que nous connaissons déjà, où se rencontrent des pignons et des tracés d'architecture ogivale qui ne sauraient appartenir à l'Orient. Je comprendrais

(1) *Origines typographicae*, I, p. 255.

plutôt l'opinion de M. Sotzman, qui donnait à ce livre, comme à tous les autres, une origine néerlandaise; quelques figures, notamment les anges, y ont une douceur de physionomie qui les rapproche des figures de la Bible des pauvres; la Vierge entourée d'étoiles de la planche 19me, n'est pas sans rapport avec la Vierge des livres flamands. Cependant, à tout considérer, l'*Historia Johannis* vient d'un autre atelier, qui me paraît à la fois et le plus ancien et le plus marqué de tendances allemandes plutôt que flamandes, sans cependant s'éloigner encore beaucoup de celles-ci. Les nombreuses éditions de ce livre viennent jeter encore plus d'incertitude sur son origine.

Les observations qui précèdent ont été faites d'abord sur l'exemplaire de la Bibliothèque nationale et sur celui de l'hôtel de ville de Harlem, qui sont de la même édition, celle qui est cotée la seconde par Heinecken, et qui portent tous les caractères de la plus grande originalité; ils n'ont pas de feuilles manuscrites interposées. J'ai vu d'autres exemplaires qui répondaient à différentes éditions, parmi les six qui ont été décrites par Heinecken, mais sans pouvoir me rendre compte du classement qui en est fait, ni en substituer un autre. Qui aura maintenant la bonne fortune de pouvoir consulter et comparer un aussi grand nombre d'Apocalypses xylographiques? Tout ce que je puis dire, c'est que celles qui paraissent conformes à l'édition qu'il appelait la première, sont des copies allemandes très-caractérisées par leur dessin plus gothique.

Ars moriendi. — Le plus vulgaire des livres des pauvres fut l'*Ars moriendi.* C'est un sermon en onze images sur les tentations diaboliques et les conseils angéliques qui viennent assaillir un agonisant. Quelques mots de la préface parlent de l'utilité de ces images pour les moribonds et indiquent l'usage que le prêtre en faisait dans les exhortations de la dernière heure. Ce livre de circonstance fut exécuté d'abord sur des tables de bois et ne tarda pas à être exploité par l'imprimerie. A la fin du XVme siècle, il y en avait des éditions en tout pays, latines, flamandes, allemandes, italiennes, françaises et même anglaises, avec des variations plus considérables dans le texte que dans les figures,

branches toutes issues d'une souche commune. Où donc cette souche avait-elle pris sol? La question rencontre les mêmes obscurités où nous avons déjà cheminé, et se résout de la même manière. Il n'est pas facile de se reconnaître entre les éditions décrites par Heinecken comme première, troisième et quatrième, sur des exemplaires incomplets, jugés sans critique et reproduits avec peu de fidélité (1). M. Waagen, qui parle de l'édition décrite la première par Heinecken, d'après un exemplaire de la bibliothèque de Wolfenbuttel, sans dire où il l'a vu, la tient pour hollandaise (2). Il faut plutôt chercher cette édition primitive dans celles que Heinecken a décrites ensuite sur un exemplaire de Harlem, et qu'il reconnaît lui-même comme d'un meilleur goût : elle m'a du moins paru telle à Harlem et ailleurs où j'ai pu l'entrevoir (3); elle est tout à fait comparable, dans son impression en détrempe aussi bien que dans le dessin de ses figures, aux originaux des ouvrages xylographiques que nous avons déjà examinés, en gardant, cependant, des différences de main appréciables. Les figures ont de la correction, de l'expression et même de la grandeur dans leurs draperies à plis droits et anguleux; le travail, fait de tailles courtes et serrées, est dans d'autres habitudes que celles des livres qui se trouvent placés à côté dans les vitrines de Harlem : ils ne peuvent être sortis des mêmes ateliers.

Au reste, toutes les éditions xylographiques latines et en détrempe conservent dans leurs planches une distinction que l'on ne soupçonnerait pas d'après les descriptions d'Heinecken, ni d'après ses reproductions. J'en citerai une seule pour indiquer le genre de ces compositions : *Temptatio Dyaboli de desperatione.* Le moribond gisant dans le lit est assailli par des démons cornus, fourchus et femelles, qui lui montrent ses péchés en écriteau. L'un d'eux lui donne la représentation du plus cher de ses souvenirs : une jeune fille en cheveux à côté d'un jeune homme coiffé d'un bonnet élégant avec la terrible sentence : *Fornicaveris periturus es.*

L'exemplaire de Mariette que Heinecken a décrit et dont il a

(1) *Idée générale*, pp. 399 et suiv.
(2) *Treasures of Art*, p. 308.
(3) Chez M. Théo. Weigel, à Leipzig.

fait sa seconde édition, est aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, et nous y voyons d'abord l'opinion du savant iconographe français au sujet des livres xylographiques. Elle se résume dans un titre qu'il avait fait imprimer pour le livre dont il avait reconnu la valeur et qu'il sauvait ainsi d'une destruction certaine. L'iconographe de Dresde n'a pas rapporté ce titre qui contrariait sa propre opinion sur l'origine des livres des pauvres : *Ars Moriendi opus, si structuram spectes, nullius momenti; sed quod ab eo typographia ars nobilissima exordium sumpserit, multi pretii. Laurentius Joannis Costerus, civis Harlemensis, excudebat, ut aiunt, circa annum* R. S. H. CIↃ CCCCXL. *E pulvere in quo forsan adhuc jaceret eruit, et nitidiori tegumento decoravit* P. J. *Mariette bibliopola parisiensis*, 1738 (1). Mariette acceptait, comme on voit, l'origine hollandaise des livres xylographiques, mais il n'a pu mettre en parallèle leurs diverses éditions et faire la part de l'Allemagne. Celle-ci se fait remarquer, outre son format plus petit, par sa taille, dont le trait fort et hardi admet de petites hachures multipliées, quelquefois en pointe comme dans les gravures sur cuivre, quelquefois même croisées dans les fonds. Les types des figures paraissent aussi plus petits et plus laids; l'encre, bien qu'en détrempe, est plus foncée que dans les plus anciennes planches. Ces circonstances nous la font regarder comme allemande. L'assertion de Heinecken, qui y trouve les marques de la plus haute antiquité, ne peut que confirmer cette opinion, puisqu'on sait qu'il faisait consister ces marques dans la dose de germanisme qu'il trouvait aux figures.

M. Guichard (2) est, depuis, le seul auteur qui ait publié une description des éditions de l'*Ars moriendi* qu'il a pu connaître, en commençant par l'exemplaire de Mariette. Il a même essayé l'histoire de ses transformations; mais tout en critiquant l'ordre

(1) Ce volume, petit in-4°, relié en maroquin rouge avec dentelles, doublé de moire, inscrit sur le dos : *Ars moriendi a Lauren Castero*, est enfoui à la Bibliothèque nationale sans numéro d'ordre, comme la plupart des xylographiques et des incunables.

(2) *Recherches sur les livres xylographiques*. (*Bulletin du Bibliophile*. Paris, Techener, 1840-41.)

suivi avant lui, il n'en a pas donné un meilleur, parce qu'il n'a pas corroboré ses notices littéraires et bibliographiques par une appréciation éclairée des figures. La critique, plus avancée aujourd'hui sur la différence des styles et leur marche, fournira un guide plus sûr à qui se trouvera en mesure de collationner toutes les éditions. Je croirais, pour ma part, avoir assez fait, si j'étais parvenu à faire distinguer l'original hollandais et la copie allemande.

L'appréciation devient plus facile avec les éditions où interviennent des textes en caractères typographiques, et il est bon de les examiner, parce qu'elles font ressortir l'ancienneté des autres.

Parmi les éditions de l'*Ars moriendi*, exécutées avec des caractères typographiques, la Bibliothèque nationale en possède une en treize planches qui est, je crois, la septième décrite par Heinecken. Bien qu'en texte latin et assez fidèlement imitée des premières éditions, quant aux procédés xylographiques, elle est toute de style allemand avec des traits carrément menés, des figures perdant la justesse de mouvement, des types absolument dépourvus de beauté, des expressions grossières et même grimacières. Les mêmes planches, avec des différences provenant seulement du tirage, se retrouvent dans une édition, en texte allemand, qui porte le nom de l'éditeur *Ludwig ze Vlm*. On peut même penser que celle-ci est plus ancienne que l'autre, car le texte y est imprimé sur des feuilles séparées et collées ensuite aux feuilles des planches.

Hans Sporer, dont nous avons rencontré le nom parmi les copistes, a signé aussi, en 1473, en se qualifiant de peintre de cartes, *hat diss puch pruff maler*, une édition de l'*Ars moriendi* qui a été décrite par Heinecken et signalée pour l'usage qui s'y montre encore des procédés des cartiers. Mais cette persistance des moyens mécaniques n'a point empêché la marche de l'art.

Toutes les fois qu'on revient à la comparaison de ces éditions avec quelques planches primitives, on ne peut s'empêcher de constater la véritable dégradation qui a gagné la gravure en bois, quant à la pureté du trait et à la distinction des types, même alors que quelques progrès se sont introduits sous le rapport du modelé des figures et de l'effet du tirage. Tous les signes de cette allure contradictoire, corruption d'un côté, amélioration de l'autre, s'aper-

çoivent encore dans les planches d'un *Ars moriendi* exécuté à Nuremberg par l'imprimeur Jean Weisenburger, prêtre, qui exerçait son art au commencement du XVIme siècle (1).

Ce n'est pas seulement en Allemagne que l'art éprouva ces modifications. Les imitations faites en Hollande donnent lieu à des observations analogues. Une édition en langue hollandaise, imprimée à Delft en 1487 (2), que Heinecken cite sans l'avoir vue, a des planches très-intéressantes pour l'histoire de l'art dans les Pays-Bas : les figures, souvent originales, y sont d'un mouvement vif, quoique d'un pauvre dessin, mais leurs attitudes et leurs expressions, bien qu'exagérées, ne le sont pas de la même façon que dans les planches allemandes : elles conservent quelque chose de leur premier naturel. Je citerai la première planche où la Mort sort d'un tombeau armée d'un long dard, et celle qui représente la tentation de l'impatience, où le moribond chasse à coups de pieds prêtre et servante. La taille n'est pas non plus sans distinction : elle est sobre et devient pittoresque et colorée sans s'alourdir, multipliant ses hachures en les brisant quelquefois jusqu'au pointillé. Voilà donc un graveur hollandais qui travaille sur son propre terrain et qui se tient assez écarté des habitudes allemandes pour nous faire voir la tradition des graveurs xylographiques continuée dans leur pays.

Je ne poursuivrai point ici l'examen des imitations de l'*Ars moriendi* qui furent faites en France et en Italie. Elles trouveront plus naturellement leur place dans les écoles et avec les imprimeurs

(1) Elle est décrite par Heinecken, p. 424, et je l'ai rencontrée au Musée britannique.

(2) *Een notabel boeck ghenoemt* DAT STERF BOECK, et au colophon : *Tot lieve Gods en tot stichtinge eñ beteringe alre kerstē mēschē is dit boeck dat genoēt is* ARS MORIENDI; *dat dit cōste vā stervē vole ynde. Te Delf in Hollāt, int iaer ōs Hēre MCCCCLXXXVIIII,* avec les armes de la ville de Delft. Visser ne cite cette édition que d'après le P. Lelong, et Heinecken dit ne l'avoir pas vue. Je l'ai trouvée avec la précédente à la bibliothèque du Musée britannique.

Koning cite une autre édition hollandaise de 1488 dont toutes les figures sont, dit-il, fidèlement imitées de l'*Ars moriendi* de Harlem. Il signale, dans l'édition de Delft, après la 11me figure, une planche copiée d'après la Bible des pauvres. (*Dissertation sur l'origine de l'imprimerie*. Amsterdam, 1819, in-8°.)

de ces pays. Mais il me reste à parler d'une édition qui en fut faite sur des planches de cuivre imprimées encore sous forme de livre.

L'Art de mourir gravé sur cuivre, qui est au Musée britannique, se compose d'un cahier de douze planches alternant avec onze pages blanches sans titre ni texte. La première planche représente la Vierge allaitant Jésus dans les vastes plis d'un manteau tenu par deux anges, et les autres reproduisent les sujets ordinaires du livre dans des compositions plus simples, avec des personnages moins nombreux. Le contour fort, affecté par le burin, indique l'imitation de la gravure en bois; la sobriété des hachures, disposées en un seul sens dans les plis des draperies, indiquent les débuts de la gravure au burin; le style sérieux, les grandes draperies, les terrains semés de fleurs rappellent les ouvrages des Pays-Bas, et cette affinité est d'autant plus sensible que nous pouvons connaître la manière dont on traduisait, en Allemagne, la même composition, par les imitations qu'en ont laissées le maître de 1466 et après lui Martin Zeissinger (1). M. Waagen considère ce livre, d'après le développement de la gravure, le style des draperies et des costumes, comme un ouvrage fait dans le Bas-Rhin de 1460 à 1470. Je ne sais si, par cette expression, il la rapproche de l'Allemagne ou de la Hollande: c'est sans doute Cologne qu'il veut désigner plus particulièrement (2).

Historia Virginis ex Cantico canticorum. — La production la plus distinguée peut-être et la plus pure parmi les livres des pauvres fut l'*Historia Virginis Mariae ex Cantico canticorum*: tous les auteurs, depuis Heincken, en ont relevé le mérite. Le sujet prêtait à la mysticité, à la grâce, et l'artiste a poussé de ce côté toutes ses qualités sans sortir des données toutes réelles de son école. La me-

(1) L'*Ars moriendi* du maître de 1466, qui n'est pas décrit pas Bartsch et que M. Duchesne se proposait de décrire d'après la collection de M. Douce (*Voyage d'un iconophile,* p. 364), est aujourd'hui à Oxford. La copie qu'en fit Martin Zeissinger est aussi au Musée britannique. Bartsch (t. VI, p. 381), qui cite les pièces sans indiquer leur origine, ne veut pas pourtant qu'elles soient du maître qu'il ne désigne que par les initiales *M. Z.*

(2) *Treasures of Art,* t. I, p. 309.

sure de la composition, le calme des figures dans leurs mouvements, joints à une certaine afféterie dans l'expression, indiquent un talent tout nouveau; il est encore primitif, il fait ses arbres en if, ses treillis et ses gloires en feston; mais ses végétaux sont plus variés; on y distingue le lis, la vigne, le pommier; il donne à ses physionomies des airs monotones, mais il groupe avec une simplicité pleine d'art et au milieu de détails naïfs, l'époux, l'épouse, les trois suivantes et l'ange qui forment le fond de ses seize compositions.

L'époux avec ses cheveux longs, son nimbe crucifère, sa tunique et son manteau traînant, a une figure juvenile et doucereuse, la taille longue et la démarche mesurée; l'épouse avec sa couronne et son nimbe, vêtue de la cotte à plis et du surcot à larges emmanchures, se fait remarquer par des traits plus mignons et plus allongés. Les têtes sont loin, du reste, d'avoir une beauté régulière, mais, dans leurs airs quelquefois niais et pauvres, elles expriment toujours la douceur et la tendresse. Je décrirai seulement quelques planches.

Dans la première, l'épouse s'avance en compagnie de l'époux, suivie de deux vierges entre des phylactères : *Osculet me osculo oris sui...*, vers un clos où des moines franciscains se livrent à des travaux domestiques et agricoles : *Veni in hortum meum.* Dans la troisième, l'époux assis à côté de l'épouse lui présente un calice surmonté d'un oiseau : *Favus distillans labia tua mel et lac.* L'ange agenouillé près d'un tonneau, à côté de trois vierges, va tourner le robinet : *Bibi vinum meum cum lacte meo.* Dans la sixième, l'époux se dresse sur son lit à côté duquel se tiennent les trois vierges : *Pessulum hostii mei aperiam dilecti meo.* Dans la quatorzième (1),

(1) L'ordre n'est pas le même dans toutes les nomenclatures, et Zani, qui a donné du livre la plus ample description, en suit une autre. (*Enciclopedia*, part. II, t. VI, p. 125). Celle-ci est d'après l'exemplaire très-beau et tout à fait exempt d'enluminures que possède la Bibliothèque nationale. L'exemplaire décrit par Heinecken et Zani, et celui de la Bibliothèque sont de la deuxième édition et en encre noire; il faudrait voir la première édition, *Die Voersinicheit von Maria*, en teinte brune et à légendes flamandes, à Harlem. Il n'y a que neuf planches au Musée britannique. Complet.

l'épouse s'avance vers deux vierges: *Lampades ejus sicut lampades ignis.* Deux donataires homme et femme en costume bourgeois sont agenouillés à côté d'un phylactère : *Si dederit homo omnem substantiam suam.*

Plusieurs planches portent des écussons armoriés tenus par divers personnages ou suspendus à des murs de ville, et l'on a voulu y chercher des indices pour l'origine du recueil. Zani les avait déjà signalés sans oser les interpréter. W. A. Chatto, qui a reproduit toutes ses armoiries et y a constaté des signes héraldiques applicables à des villes et à des familles d'Alsace et de Wurtemberg, en a conclu que l'ouvrage avait été composé dans ce pays (1); il a même vu dans une de ses planches (2), une allusion au concile de Bâle, tenu en 1439, qui avait nommé un pape, Amédée de Savoie, sous le nom de Félix V, en opposition avec Eugène IV; l'explication me semble fort aventurée. Quant aux armoiries, j'y trouve des figures appartenant aussi bien aux Pays-Bas qu'à l'Allemagne: l'aigle à deux têtes est dans l'écu d'Anvers, le lion rampant sur l'écu de la Flandre, de la Hollande et de la Gueldre, la croix pleine sur l'écu d'Utrecht, et la fleur de lis est sur l'écu de l'Artois. Les poissons, dont Chatto argumente en faveur du Wurtemberg, se trouvent même, ainsi que d'autres signes, employés ici, les rosaces, les clefs en sautoir, sur des écus des corporations de métiers des villes de Flandres.

En considérant le style de ces planches, Chatto y trouvait une grande conformité, particulièrement dans les figures de femme, avec le style d'un peintre graveur de l'Alsace bien connu. Martin Schongauer, selon ses conjectures, devait avoir étudié les sujets de l'*Historia Virginis* ou avoir été élevé dans une école dirigée par l'artiste qui avait dessiné et gravé ses planches, ou sous un maître qui en avait pleinement adopté la manière. Schongauer reçut certainement pour sa part, comme nous le verrons, l'influence de l'école néerlandaise; mais les circonstances en sont ici trop forcées. M. Waagen s'est, je crois, plus approché de la vérité, quand il a

(1) *A Treatise on wood Engraving*, pp. 95 et suiv. London, 1839.
(2) La 19me, la 25me dans l'ordre de Zani.

reconnu dans les compositions du plus parfait des livres des pauvres l'influence de Roger Vander Weyden.

Roger, de Bruges ou de Bruxelles, était en effet le peintre dominant de l'école néerlandaise de 1440 à 1450. Élève de Jean Van Eyck, il comptait lui-même des disciples à Bruges, à Gand, à Harlem, en Allemagne : Schongauer de Colmar recevait ses leçons. Il ne se bornait pas à faire pour les églises et pour les souverains des tableaux qui étaient recherchés jusqu'en Espagne et en Italie, mais, comme tous les peintres de ce temps, il s'adonnait aux ouvrages les plus modestes : il peignait des miniatures pour les manuscrits, des écussons pour les décorations communales. Quoique les particularités recueillies de son œuvre ou de sa vie n'en indiquent rien, il a probablement fourni des dessins pour la gravure qui surgissait de son temps. Plus d'une gravure sur cuivre et sur bois a dû se rapporter à sa manière, dont le propre était une sévérité expressive dans les sujets religieux et une élégance un peu maigre et aiguë dans les formes. Mais ne donnons pas tout aux riches; gardons-nous d'attribuer au maître le plus célèbre toutes les œuvres où nous voyons un reflet de son génie, et laissons à l'auteur anonyme de l'*Historia Virginis* sa part d'originalité comme dessinateur et graveur *libripage.* Ce graveur, est dans l'exécution, supérieur à celui de la Bible des pauvres et même à celui du *Speculum;* son dessin a plus d'élégance, sa taille a plus de vivacité; il adopte un système de hachures moins uniforme, et obtient, par l'impression, une sûreté d'effet qui indique un moment plus avancé.

La plus ancienne édition connue de ce livre est imprimée à teinte brune avec des légendes en langue hollandaise et le titre que nous allons transcrire : *Dit is die voertsienichen van Marie der mod' Godes. En is gehetē in latū. Catū.* On n'en connaît que deux exemplaires, l'un à Harlem (1), incomplet, l'autre au Musée britannique. MM. Sotzman et Waagen en ont reconnu l'originalité. Ottley avait déjà victorieusement combattu l'opinion de Heinecken, qui montre plus particulièrement, dans ces remarques, le peu de

(1) Meerman le dit acquis des héritiers de Coster (*Origines typographicae,* p. 194). Il figure aujourd'hui, dans les vitrines de l'Hôtel de ville, au nombre des monuments rassemblés en l'honneur de Coster.

sûreté de sa critique et les préventions germaniques de son esprit. Les seize planches doubles de cette édition sont d'une délicatesse de dessin et d'une finesse de taille incomparables. Les attitudes, les draperies, les expressions et les petits détails de fleurs et d'oiseaux respirent le style néerlandais le plus pur et ne laissent pas le moindre doute sur son origine. L'édition latine à laquelle les mêmes planches servirent, sans doute, donne aussi la meilleure idée du livre. Il ne passa pas entre les mains des copistes vulgarisateurs et négligents qui en dégradèrent tant d'autres.

Pomerium spirituale. — Les questions les plus embarrassantes que soulève l'étude des livres xylographiques, et qui sont relatives à leur date, à leur pays, à leurs rapports avec les manuscrits et avec les textes imprimés en caractères de bois, reçoivent beaucoup d'éclaircissement par l'existence d'un livre de la Bibliothèque de Bourgogne que j'ai fait connaître dans mon premier travail sur les graveurs du XVme siècle : c'est le *Pomerium spirituale* de Henri de Pomerio ou Van den Bogaerde. La composition de ce livre en douze images avec légendes gravées sur des blocs de bois, imprimées au frotton et appliquées sur des places réservées d'un texte manuscrit en vingt-trois feuillets, contenant la paraphrase du sujet représenté et de la légende, présente tous les caractères d'un livre de pauvre prêcheur (1), avec une variété très-intéressante des procédés que nous avons vus employés dans les livres précédents. Sa date bien certaine et deux fois répétée au colophon du manuscrit, *Anno Dni M° CCCC° XL°*, est encore la seule qu'on ait rencontrée parmi les nombreux xylographes. Enfin, on a pu constater à Bruxelles une circonstance remarquable : à la fin du volume se trouvaient jointes les deux premières planches de la Bible des pauvres.

Les gravures du *Pomerium* sur lesquelles un second examen me permet de revenir ne présentent pas la même distinction que celles des plus beaux livres: le dessin en est plus lourd, les figures

(1) Il fut imprimé en français par Verard, sous le titre de : *Vergier céleste;* mais Brunet ne note pas de figures à ce livre, qui est de la fin du XVme siècle.

ont des têtes plus grosses; dans le travail, les tailles plus allongées sont aussi plus grossières; les sujets n'y sont pas encadrés comme dans la Bible ou le *Speculum,* à l'exception du septième, qui présentait un sujet d'intérieur; enfin, les planches sont imprimées avec une encre plus noire et plus pâteuse. Malgré cette infériorité relative, il n'en reste pas moins empreint des qualités de l'école flamande.

Un auteur belge qui a parlé des livres des pauvres pour y trouver des preuves en faveur de l'origine de l'imprimerie en Belgique, thèse déjà soutenue par Des Roches, et qui a donné à leurs planches le nom de *xylotypes* (1), avait déjà cité le *Pomerium spirituale,* en disant qu'on trouve quelquefois ses planches réunies en un petit volume et sans texte manuscrit, ce qui prouve, selon lui, qu'elles sont antérieures à ce manuscrit. De ce que l'auteur du livre profès de l'abbaye de Groenendael (*Viridis Vallis*) a fait figurer, dans les planches, un premier emblème de son nom, il conclut que H. de Pomerio ou Van den Bogaerde, en a été aussi le graveur et l'imprimeur.

Pour nous, l'existence d'une édition du *Pomerium* sans texte, fût-elle admise sur le témoignage de M. Dumortier, ne prouverait pas qu'il est antérieur à la date de 1440. Quant aux titres de H. de Pomerio, comme graveur, voici sur quoi ils s'appuieraient. Le nécrologe de l'abbaye de Groenendael (2), enregistrant à son rang, *Henricus Pomerius octavus prior Vallis Viridis, vir multum internus et contemplativus*, énumère les opuscules de dévotion qu'il avait composés, et dans le nombre le *Spirituale Pomerium cum suis figuris.* Si le nécrologe eût voulu parler de figures faites par ce prélat, il nous semble qu'il se serait exprimé autrement; nous lisons seulement, après la nomenclature de ses titres littéraires et théologiques, qu'il mourut en 1469, âgé de 87 ans.

Pater noster. — Il y a un autre livre xylographique où l'on trouve la circonstance remarquable d'un texte manuscrit flamand :

(1) Dumortier, *Notes sur l'imprimerie.* (*Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, t. VIII, 1841.)

(2) *Necrologium Viridis Vallis.* Bruxellæ, Joan. Meerbein, p. 165, in-8°.

c'est l'*Exertium super Pater noster*, enseignement figuré de l'oraison dominicale fait à un *frater* par l'*oratio*, sous la forme d'un ange. Il se compose de dix planches d'un papier fort, collé, de l'épaisseur des cartes, où les figures, imprimées d'un seul côté, d'une encre assez noire, mais au rouleau, sont suivies de dix à douze lignes manuscrites en flamand au bas de chaque page, indépendamment de quelques arguments, titres et phylactères flamands ou latins, écrits aussi à la main.

Le style en est hiératique et plutôt imagier qu'artiste; mais l'expression en est sérieuse, et l'on doit remarquer, dans l'ordonnance la superposition confuse des personnages, dans les draperies les plis longs et multipliés, dans la taille l'absence complète des hachures. L'enluminure légère que ces planches ont reçue ne dissimule aucun de leurs traits. Je signalerai encore, pour l'intérêt de la composition et du costume, la planche de la Tentation : *Et ne nos inducas in temptationem*. Les femmes représentant les diverses tentations assises à table avec le frère : *Superbia, Concupiscentia Carnis, Gula,* sont vêtues à la mode bourguignonne, avec des corsages plissés et de hauts chaperons détroussés jusqu'à la ceinture. Tandis qu'elles excitent leur convive au plaisir : *Coronemus nos rosis antequam marcescant*, la Mort vient le prendre aux épaules, et un diable saisit son âme au-dessus de sa tête.

L'*Exercitium super Pater noster* eut une autre édition, qui diffère de la précédente par le style aussi bien que par la contexture (1); les planches, également au nombre de dix, portent en tête une inscription xylographique en latin de cinq lignes, et elles sont collées au dos d'un texte manuscrit latin avec prologue. Les figures sont faites d'un trait gros, mais précisément accusé, et d'une main déjà habile, comme il paraît aux têtes, aux mains sèches, aux plis savants, au hachuré, qui marque à propos les fonds et les plis. En jugeant, par comparaison avec la précédente, le travail de cette édition latine, on y voit la main d'un artiste déjà capable d'expres-

(1) Ces deux éditions sont à la Bibliothèque nationale avec beaucoup d'autres xylographes et incunables du plus grand prix. J'en dois la communication à la bienveillance exceptionnelle de M. le conservateur adjoint, Richard.

sion, d'un tailleur de bois s'exerçant à l'imitation des dessins à la plume, et dont la gravure n'a pas même eu besoin d'enluminure pour produire quelque effet. Dans l'édition flamande, on ne peut voir que l'œuvre d'un cartier étranger même à la confection des caractères xylographiques. Quelle que soit la date relative des deux éditions, la supériorité du style paraît donner à l'une une priorité que l'archaïsme du travail ferait donner à l'autre. Elles appartiennent à deux moments de l'art entre lesquels l'effort particulier des artistes peut amener quelque confusion, mais dont l'ordre n'est pas moins logique.

Ce livre, resté inconnu à Heinecken, a été décrit d'abord par La Serna Santander (1), et depuis plus exactement par M. Guichard (2). Ce dernier, tout en regardant les figures de l'édition hollandaise comme plus grossières, les croit cependant originales. Il a été invoqué aussi par deux auteurs belges en compagnie d'un autre livre de la même sorte, l'*Avé Maria,* qui n'a point été décrit, comme un des monuments de l'imprimerie primitive des Pays-Bas. M. Dumortier attribue le *Pater noster* à l'auteur du *Pomerium*, H. Van den Bogaerde; mais toute la preuve qu'on peut alléguer de cette attribution, c'est qu'il y a dans la liste des livres de ce prieur, donnée par le nécrologe de Groenendael : *tres diversas expositiones super orationi dominica;* l'auteur n'ajoute même pas ici *cum suis figuris.*

Selon les recherches de M. Goethals, qui manquent tout à fait de précision (3), ces livres, ainsi que d'autres du même genre, seraient l'ouvrage de *Guillaume Van Apsel,* de Breda, chartreux de la chapelle de Notre-Dame. Il était écrivain de livres ascétiques et habile dans tout ce qui pouvait servir à leur ornement et à leur conservation : relieur, graveur sur bois et sur cuivre. M. Goethals va jus-

(1) *Dictionnaire bibliographique du XVme siècle,* t. II, p. 402.

(2) *Recherches sur les livres xylographiques.* (*Bulletin du Bibliophile,* 1840-1841.)

(3) Goethals, *Lectures relatives à l'histoire des sciences, des lettres et des arts en Belgique,* I, p. 23. Bruxelles, 1837; 4 vol. in-8°. Je ne sais quelle est la source que l'auteur désigne sous le nom de *Mémoires de l'ordre des Chartreux.* Van Apsel n'est pas mentionné dans les *Annales ordinis cartusiensis.*

qu'à lui attribuer aussi la composition du *Speculum* et du *Canticum*. Bien qu'il y ait à faire la part des moines dans la publication des livres des pauvres et des estampes primitives, l'admission de Guillaume Van Apsel et de Henri Van den Bogaerde au rang des *heiligeprinters* est toute hypothétique (1).

Speculum humanae salvationis. — Il est temps d'en venir au livre le plus célèbre après la *Bible des pauvres*, livre plus répandu, plus populaire peut-être et certainement plus disputé : le *Speculum humanae salvationis*. C'est un poëme mystique en vers léonins sur la rédemption du genre humain, flanqué d'images empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament. Il se distingue d'abord des autres livres par l'importance plus grande que prend son texte à côté des figures. Dans le système de Meerman, c'est le principal monument de la xylographie et de l'imprimerie primitives établies à Harlem en 1420. Les preuves savantes qu'il en a données ont été combattues par Heinecken, la Serna Santander et Lambinet; elles ont été soutenues par Ottley et plus récemment par des auteurs hollandais qui en font une question de patriotisme (2). Les études de deux auteurs français, fort compétents dans ces questions difficiles, sont encore venues appuyer les prétentions de Harlem (3).

Il ne m'appartient pas de discuter bibliographiquement, après tant d'autorités, le rang à tenir entre les éditions du *Speculum*, les unes avec texte latin, les autres avec texte hollandais, ou plutôt entre

(1) On trouve, dans les comptes publiés par M. de Laborde, un Henri Van Boegaerden, cité, en 1405, parmi les ouvriers menuisiers consultés pour taxer le prix de la reconstruction des halles de Bruxelles (*Les Ducs de Bourgogne*, t. I, Introduction, p. LXXVIII), et Guillaume Van Axpoele, nommé, en 1419, parmi les peintres de Gand (*ibid.*, p. LXIV).

(2) De Vries, *Éclaircissements sur l'Histoire de l'invention de l'imprimerie*, trad. du hollandais par Noordzieck. La Haye, 1843; in-8°. Ce livre paraît avoir gagné M. Brunet à la cause de Harlem. Il contient une réponse victorieuse à M. Guichard, mais il m'a paru encore fort embrouillé dans ses éclaircissements et dépourvu de documents certains.

(3) M. de Laborde, *Débuts de l'imprimerie à Strasbourg*, pp. 18 et 19. 1840; in-8°. — M. Aug. Bernard, *De l'Origine et des débuts de l'imprimerie en Europe*, t. I, pp. 13 et suiv. Paris, imprimerie impériale, 1853; 2 vol. in-8°.

tous les exemplaires qu'on en connaît; car ils présentent chacun quelque particularité qui ne permet pas de les confondre. Je tiens seulement pour constaté que, parmi les premières, il y en a une qui, sur ses cinquante-huit feuillets, en a vingt imprimés xylographiquement en encre brune identique pour les figures et pour le texte, et que toutes les autres ont leur texte imprimé typographiquement, c'est-à-dire en caractères mobiles de fonte et en encre noire différente de celle des figures. La première de ces circonstances a fait supposer qu'il existait une édition tout entière xylographique qui avait précédé les autres; la seconde a servi de base à tous les arguments qui tendent à établir que la typographie a été découverte par Coster, à Harlem, en 1420. La preuve ne me paraît pas plus rigoureuse pour le *Speculum* que pour les autres livres des pauvres. J'ai été frappé du désaccord que présente cette juxtaposition des planches et des caractères, deux ouvrages dont l'un est parfait dans ses procédés et l'autre informe et aussi mal réussi dans la confection et le tirage de ses lettres que dans leur adaptation aux planches : on voit là deux arts en présence, celui des *printers* déjà émérite, et celui des typographes inexercés; mais le lieu et la date n'en sont pas pour cela mieux précisés. J'en reviens à mon objet : l'examen des planches, qui sera peut-être un fil dans ce dédale de supputations (1).

Ces planches disposées par couples de sujets en tête de chaque feuillet sont les mêmes dans les éditions latines et hollandaises. Leur style indique la même origine que la *Bible des pauvres* et un talent un peu plus avancé. La composition en est plus simple et le travail plus sobre peut-être, mais le dessin est plus fin et plus habile dans ses extrémités et ses draperies, les formes plus élégantes et empreintes quelquefois d'une grâce marquée. Plus

(1) J'ai fait mes observations sur les exemplaires de toute édition qui se trouvent à Paris (Bibliothèque Richelieu), à la Haye, à Harlem et à Lille. Le bibliothécaire de cette dernière ville, M. Paeile, entièrement rallié au système de M. Bernard, n'a point hésité à cataloguer le bel exemplaire hollandais de sa bibliothèque sous le nom de *Coster prototypographe* et à l'année 1430, avec des observations qui confirment toutes les raisons alléguées en faveur de Harlem. *Catalogue de la Bibliothèque de Lille*. 1858; in-8°.

d'adresse et plus de sûreté de trait se montrent aussi dans la taille du bois. Le contour des figures est quelquefois si délicat qu'il rend l'effet de la plume la plus légère et la plus ferme dans ses tracés (1).

Les costumes, plus simplement traités, appartiennent aux mêmes modes; les ornements des encadrements sont plus finis, les édifices mieux en perspective, les terrains plus fleuris; mais avec des arbres toujours façonnés en if. Il y a aussi des détails d'un tracé ogival plus flamboyant dans quelques parties, comme dans le trône de Salomon.

Pour sentir toutes les qualités d'un artiste quel qu'il soit et particulièrement d'un gothique, il faut s'accoutumer à sa manière et le parcourir tout entier. Je citerai, cependant, dans ces planches, qui comprennent cent seize scènes, celles qui m'ont paru le mieux faire ressortir le maître :

Dans la *Création d'Ève,* Dieu a une expression élevée; la femme qui sort de la côte masculine est charmante dans ses petites formes. Dans la *Tentation du démon*, Ève est aussi d'une attitude finement sentie. Dans diverses scènes de la vie de la Vierge, Marie, ordinairement plus jeune que dans la *Bible des pauvres,* est aussi d'un type plus régulier et d'une expression plus religieuse. J'ai remarqué encore : *David se déchaussant devant le buisson ardent*, l'*Ivresse de Noé*, la *Fuite en Égypte*, *Moïse enfant brisant la couronne de Pharaon*, la *Concubine Apemen posant sur sa tête la couronne de son amant*, *Jonas jeté à la baleine*, les *Vierges sages et les Vierges folles.*

Toutes ces pièces pourraient être louées à divers titres, et quelques-unes sont de petits chefs-d'œuvre de composition, de dessin et de taille. Mieux encore que dans la *Bible des pauvres*, il est facile

(1) M. Waagen en a porté un jugement très-favorable et très juste : Les compositions sont bien comprises, dit-il, les motifs, soit en mouvement, soit en repos, sont parfaits et souvent même gracieux; les proportions généralement bonnes, le dessin excellent; les draperies, avec quelques plis aigus, sont bien entendues; l'exécution en courtes hachures est simple mais délicate. Il pense que les dessins ont décidément le cachet de l'école de Van Eyck, et qu'ils furent sans doute faits en Hollande. *Treasures of art*, I, pp. 311 et 312.

d'y reconnaître un élève de Van Eyck, en tenant compte d'ailleurs de la distance voulue entre un peintre de première volée et un tire-page très-modeste, mais libre dans ses allures. Ici encore, on a voulu séparer l'art du dessinateur et celui du graveur en balançant l'habileté de l'un par l'impéritie de l'autre (1). Je crois qu'il faut y voir l'œuvre d'un seul artiste appartenant à la même école flamande que l'auteur primitif de la *Bible des pauvres*, mais d'un moment un peu plus avancé et d'un talent plus subtil. Quelques planches témoignent, il est vrai, de la négligence et de l'inégalité; elles sont sans doute le fait des apprentis inévitables dans des ouvrages de longue haleine. Parmi les plus négligées, on rencontre encore un esprit de composition qui sent le maître. Ce maître peut-il être Coster?

L'historien Junius, écrivant en 1570, les lui attribue en ces termes : *Inde etiam pinaces totas figuratas additis characteribus expressit. Quo in genere vidi ab ipso excusa adversaria, operorum rudimentum, paginis solum adversis, haud opistographis : Is liber erat vernaculo sermone ab auctore conscriptus anonymo, titulum praeferens Speculum nostrae salutis*, etc. (2). Si ce témoignage était réellement historique et désintéressé, il faudrait bien l'accepter, quoique éloigné des faits qu'il rapporte; mais il fait partie d'un long récit légendaire, où les plus minutieuses circonstances et les plus oiseuses, l'endroit de la ville, l'heure de la journée, sont rapportées de préférence. Cette légende englobe la taille des écorces de hêtre (*faginos cortices*) pour premier essai des lettres, l'encre plus visqueuse et plus tenace que l'encre d'écriture, la gravure et l'impression des figures; puis les caractères de plomb et d'étain, dont

(1) Guichard, *Notice sur le Speculum humanae salvationis*, p. 33. Paris, 1840.

(2) *Hadriani Junii Hornani medici Batavia*, ex officina Plantiniana. 1588; in-4°. J'en prends le texte dans les livres de MM. Guichard et Bernard, qui ont donné intégralement tout ce qui se rapporte à cette question, et l'ont exactement traduit, avec des commentaires qui sont des plaidoyers, l'un de la cause allemande, l'autre de la cause de Coster. *De l'Origine et des Débuts de l'imprimerie en Europe*, I, pp. 61 et suiv. Paris, 1853. *Notice sur le Speculum humanae salvationis*, pp. 83 et suiv. Paris, 1840; in-8°.

les débris avaient servi à fabriquer des vases à vin qu'on voyait encore du temps de Junius, dans la maison de Laurent. Elle attribue au même auteur non le *Speculum* seulement, mais tous les livres xylographiques et tous les *Donats* trouvés en Hollande; enfin, elle est couronnée par un dénoûment romanesque qui, en intéressant le récit, le fait cadrer avec les faits survenus depuis. La critique ne peut y voir que l'amplification d'une tradition attestée par beaucoup d'autres auteurs, avant et après Junius, dans des termes plus vrais quoique moins précis, et confirmée seulement aussi dans un sens général par les monuments. Toutes les pièces échafaudées sur la personne de Laurent fils de Jean dit *Coster,* viennent à l'encontre de la vie d'un artiste, et les monuments disparates ramassés à l'hôtel de ville de Harlem, sous le titre de *Musée Costerien,* seraient faits pour convertir le partisan de Coster le plus déterminé. A côté des beaux livres xylographiques que nous connaissons, l'*Apocalypse,* l'*Art de mourir,* le *Cantique* et le *Miroir* en trois exemplaires, on voit, dans ce musée, un petit bloc taillé en lettres grossières pour l'impression d'un *Horarium*, un tableau généalogique de la famille Coster, manuscrit orné de quelques lettres et d'un encadrement à fleurons sans aucune analogie avec les ornements qui peuvent se trouver dans les livres, et une carte, valet de cœur, de très-petit format. Tout cela est donné comme ouvrage de Coster, et pour la plus grande édification des visiteurs, on y a joint un petit portrait de Laurent Jansson, dont la gravure simule grossièrement l'ancien travail au frotton. On sait en Hollande que ce portrait, comme ceux des peintres Albert Van Ouwater et Jan Van Hemsen qui l'accompagnent, n'est qu'une fraude d'un graveur de Harlem, Cornelis Van der Berg travaillant en 1760. En limitant notre opinion aux renseignements acquis, nous sommes donc fondé à croire que Coster a eu quelque part aux travaux d'imprimerie xylographique qui se sont faits en Hollande; mais nous ne saurions dire laquelle. Nous ne saurions surtout l'étendre à la composition et à la gravure d'un ouvrage tel que le *Speculum*. S'il était établi qu'il a été fait à Harlem, l'école de peinture qui y fut représentée par plusieurs élèves de Van Eyck fournirait des auteurs plus vraisemblables. Les droits de la

critique revendiqués, je ne me suis pas dispensé dans ma visite à la proprette ville de Harlem et sur la place du Grand-Marché, de poser le chapeau devant la statue de bronze de Laurent fils de Jean, l'un des précurseurs de Gutenberg. Les grandes découvertes sont complexes et notre hommage est insuffisant, s'il ne s'adresse pas aussi à tous les auxiliaires qu'a reçus l'inventeur que la renommée a couronné! A l'historien de la gravure primitive, il appartient surtout de revendiquer la part des inconnus.

Il n'existe pas d'édition en langue allemande du *Speculum* xylographique; la première traduction qu'on en connaît fut publiée, jointe au texte latin et aux autres ouvrages, par un imprimeur d'Augsbourg, avec des gravures différentes, que nous rencontrerons au milieu de celles que firent paraître les imprimeurs allemands. C'est là que nous devons renvoyer, aussi, les autres éditions allemandes et typographiques décrites par Heinecken et par M. Guichard. La manière toute différente de ces nouvelles éditions n'a point empêché les auteurs de donner à l'Allemagne les éditions originales latines. Pour Heinecken, c'est tout son système et il ne s'en est pas départi à l'égard d'un seul livre. M. Guichard connaissait trop peu l'histoire des arts pour s'en faire un autre. Après avoir analysé les arguments fournis par les principaux auteurs, tant du parti hollandais que du parti allemand, il s'est rangé à celui-ci; faute de critique esthétique, il a appuyé l'opinion émise par Lessing et basée sur la ressemblance des peintures d'Hirschau en Souabe, avec les sujets de la *Bible des pauvres* et de ceux-ci avec le *Speculum* (1). On serait aussi bien admis à soutenir son origine italienne, par cette raison qu'il existait un manuscrit du *Speculum* italien (2) où tous les sujets du livre se trouvent en miniatures, avec les seules différences de style dans les figures, les costumes et les édifices commandés par l'art du pays. Ici heu-

(1) *Notice sur le Speculum humanae salvationis*, pp. 110 et suiv. Paris, 1840, in-8°.

(2) *Incipit prohemium cujusdam nove compilationis edite sub anno Domini M° CCC° 24°, nomen vero auctoris humilitate siletur. Sed titulus sive nomen operis est* SPECULUM HUMANAE SALVATIONIS. *Bibliothèque de l'Arsenal.* Théologie, n° 584, in-fol.

reusement mieux encore que pour les autres livres, l'érudition et le goût concordent à prouver que ces planches n'ont pu être gravées qu'en Hollande.

Les bois du *Speculum* subsistèrent plus longtemps que la vogue des livres des pauvres, et nous les trouvons, en 1483, à Culembourg employés, par l'imprimeur Veldener, dans une édition hollandaise en petit in-4°, avec ces seuls changements qu'ils sont ici sciés en deux et leurs sujets dédoublés, imprimés en encre noire et augmentés de douze nouvelles planches. Sur ce fait, plusieurs auteurs se sont posé la question de savoir si Veldener ne serait par l'auteur des premières éditions anonymes et le graveur des planches primitives. Schoepflin, Santander et d'autres (1) ont trouvé cette attribution plus raisonnable que celle qui était faite à Coster. Veldener ne borna pas là ses publications avec planches, et nous verrons plus tard ce qu'il put être comme graveur; mais, pour ne pas laisser suspendue la question ici posée, nous dirons que les gravures du *Speculum* n'ont aucun rapport avec celles qu'il mit à ses autres livres; elles y font disparate, comme les gravures de la *Biblia* dans les livres de Van Os : c'étaient des ouvrages d'un autre temps déjà hors d'emploi quand il les utilisa.

L'auteur d'un mémoire manuscrit envoyé à l'Académie de Belgique sur la question qu'elle avait mise au concours en 1857, avait pris le parti de placer à Liége, par une série d'hypothèses, le berceau de la peinture et de la gravure, et acceptait aussi Veldener comme le graveur des premières éditions sans date du *Speculum ;* pour cela, il le faisait travailler à Liége entre les années 1428 et 1448, en tirant des preuves d'un manuscrit exécuté dans cette ville, en 1428, par un moine de l'abbaye de Saint-Laurent que le graveur aurait copié, et d'un autre manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne exécuté en 1448, dont les miniatures seraient à leur tour des copies de l'œuvre du graveur. L'auteur, niant ensuite le séjour de Veldener à Cologne, le faisait venir de Liége à Louvain,

(1) *Vindiciae typographicae*, p. 19. Argentorati, 1760. — *Dictionnaire bibliographique choisi du XV*^me^ *siècle*, t. I, p. 40. Brunelly, an XIII. — *Enciclopedia di Zani*, part. II, t. 1, pp. 212 et suiv.

à Utrecht et à Culembourg; mais on a fait voir la futilité de toutes ces assertions (1).

M. Harzen, de Hambourg, qui a étudié le *Speculum* avec toutes les lumières d'une critique savante et ingénieuse (2), a été aussi amené à croire que Veldener était le graveur du *Speculum*, au moins pour une partie, à cause de la concordance qui se trouve entre les douze planches qu'il ajouta à l'édition de 1483 et celles des anciennes éditions, et à cause de l'analogie de ces mêmes planches avec celles du *Fasciculus temporum* et de l'*Historia sanctae crucis*. S'expliquant ensuite sur l'origine des trois livres des pauvres, la *Biblia pauperum*, le *Canticum canticorum* et le *Speculum*, qui lui paraissent d'origine flamande et de la même main, M. Harzen conjecture que ces ouvrages doivent être attribués à l'une des congrégations des frères de la vie commune, qui furent des premiers à se servir de la découverte de l'imprimerie pour publier des livres servant à l'instruction du peuple, mais qui n'y mirent pas leur nom. Ce point lui paraît résulter de la composition propre du *Speculum* faite de figures tirées par le procédé des cartiers, au moyen du frotton, et de textes en caratères mobiles qui n'appartiennent qu'à des imprimeurs. Les frères seuls ont pu, suivant M. Harzen, réunir dans leur atelier deux métiers alors séparés et rivaux. La maison à laquelle on peut plus vraisemblablement attribuer cette composition, est celle du prieuré de Saint-Martin à Louvain, qui avait un atelier d'imprimerie à laquelle Veldener appartenait peut-être en qualité de clerc, et d'où il put sortir vers 1476 pour fonder un établissement d'imprimerie, en reprenant le matériel des frères et les planches de bois de leur fonds. La composition de toutes ces planches devrait être alors rapportée à la période de 1460 à 1470. M. Harzen l'a ainsi fixée, par ce motif

(1) *Les commencements de la Gravure aux Pays-Bas;* rapport à l'Académie de Belgique sur le concours de 1857, par M. Alvin. Bruxelles, 1857; in-8°.

(2) *Ueber Alter und Unsprung des frühesten Ausgaben der Heilspigels oder des Speculum humanae salvationis;* von E. Harzen, *Archiv. für die Zeichnenden Kunste,* n° 1. Leipzig, 1855; in-8°. L'article a été analysé par M. Ch. Ruelens : Sur le *Speculum humanae salvationis.* Extrait du t. II, 2me série, du *Bulletin du Bibliophile belge.* Bruxelles, Heussner, 1855; in-8°.

que les éditions flamandes du *Speculum* ne peuvent pas être fort éloignées des nombreuses éditions allemandes qui en furent faites en 1472, 1476, 1478, etc., et encore, parce que la date de 1464 se trouve sur un alphabet xylographique sorti de la même main qui a gravé les planches de la *Bible des pauvres*. Enfin, pour pousser plus loin ses conjectures en cherchant quel pouvait être l'auteur et le dessinateur primitif de ces gravures qui n'ont point été surpassées au XVme siècle, et qui dénotent certainement un peintre et un des meilleurs de son temps, M. Harzen s'est arrêté à Thierri Stuerbout, peintre de la ville de Louvain, qui travaillait en 1462 et 1468, dut mourir à Louvain bientôt après cette date, et, comme on peut le supposer, laissa à Veldener des planches plus ou moins préparées (1). M. Harzen reconnaît dans les planches de la *Biblia*, du *Canticum* et du *Speculum*, aussi bien que dans les tableaux connus de Stuerbout qui se trouvaient dans la collection du roi de Hollande, les proportions grêles et le style que l'on peut attendre d'un peintre de l'école de Roger de Bruges, d'un confrère de Memling : et tous ces rapprochements de temps, de lieu et de style lui font considérer comme probable l'identité du maître de ces livres des pauvres avec Stuerbout.

On a vu les raisons qui nous empêcheraient de fixer ainsi la date et l'auteur de la *Bible* et du *Speculum*, et nous ne saurions nous ranger à l'avis de M. Harzen, tant sur l'identité de main de ces deux livres que sur l'analogie du dernier avec les ouvrages de Veldener. L'intervention des frères de la vie commune imaginée par M. Harzen ne nous paraît pas plus admissible. Ce ne sont pas les moines seulement qui, au moyen âge, ont été des artistes sans amour-propre et sans notoriété. Ils prirent, il est vrai, quelque part à l'imagerie et à l'imprimerie; mais cette part est minime en comparaison de celle des corporations civiles; Veldener n'était pas un clerc de prieuré à Louvain, mais, en sa qualité d'imprimeur, le suppôt de l'université, admis dans ses registres en 1475 (2).

(1) On sait aujourd'hui que Stuerbout n'est mort qu'en 1476. *The early fleemish printer*, by Crowe and Cavalcaselle, p. 292. London, 1857; in-8°.

(2) Registre du recteur de l'université, aux archives communales de Louvain, communiqué par M. Éd Van Even.

Puisque j'ai nommé Roger Van der Weiden à propos du *Canticum*, je ne puis trouver mauvais qu'on nomme Thierri Stuerbout à propos du *Speculum*. Ce serait pourtant trop d'honneur pour nos *printers* de leur donner pour dessinateurs directs d'aussi grands peintres. Quand on considère leurs beaux tableaux, tels que la *Cène* et le *Martyre de saint Érasme* de l'église Saint-Pierre à Louvain (1), on reste convaincu qu'il n'y a de rapport possible entre cette peinture sublime et notre pauvre gravure qu'un rapprochement d'école. L'école de Louvain, en rapport immédiat avec celles de Bruges, de Harlem, de Gand, de Bruxelles et de Cologne, fournit, comme les autres, sa part d'influence. Stuerbout, qui était de Harlem et y avait travaillé avant de s'établir à Louvain, peut être mis en avant plus spécieusement qu'un autre; mais il y avait, dans ces ateliers, un nombre suffisant d'artistes de tout acabit, attesté par les tableaux anonymes qu'on en trouve encore, pour qu'on ne soit pas obligé de tout donner aux maîtres en évidence. Dans l'état de nos renseignements sur tout ce personnel, on ne peut faire que des attributions générales. Celles-là du moins sont certaines; car, outre les analogies de goût qui frappent les regards attentifs, on y trouve les mêmes vicissitudes. Nous verrons, en effet, la gravure sur bois, en avançant vers le XVme siècle, frappée de la même déchéance qui a été remarquée pour les écoles de peinture, perdre, au milieu de la complication de ses procédés matériels et de la multiplication de ses produits, la distinction première des incunables.

S'il s'agit maintenant de la date, nous sommes forcés de rester dans la même généralité : le *Speculum* est l'ouvrage d'un de ces *printers* qui florissaient dans les villes flamandes et hollandaises des États de Bourgogne avant la découverte de l'imprimerie. Ce *printer* d'images et de planches xylographiques paraît s'être associé pour cette publication à un compagnon, possesseur inexpérimenté de caractères mobiles et d'une encre noire et grasse. Ce compagnon ne s'étant pas fait connaître dans les annales de l'im-

(1) Ces tableaux, attribués autrefois à Memling, ont été restitués à leur véritable auteur, grâce aux documents publiés par MM. Schayes et Ed. Van Even. *La Cène* fut faite pour la confrérie du Saint-Sacrement à l'église Saint-Pierre de Louvain et achevée en 1468.

primerie, qui restent muettes pour la période comprise entre les années 1440 et 1473, on en a conclu, d'une part, qu'il travailla avant cette époque et à Harlem; de l'autre, qu'il est postérieur et venu d'Allemagne : il suffit de croire que la somme des faits inconnus dans cette partie de l'histoire de l'art dépasse celle des faits connus pour repousser cette alternative. Logiquement, la composition du *Speculum* se place précisément dans l'époque intermédiaire, qui est la plus remplie d'essais et d'efforts disséminés, infructueux et inconnus, ayant pour objet l'impression. Les bibliographes hollandais, qui se piquent de quelque critique, conviennent qu'ils ne donnent le *Speculum* à Harlem et à Coster que parce qu'on n'a pas établi que l'impression ait été faite ailleurs et par un autre. Cet autre inconnu doit pourtant être réservé et maintenu par l'histoire tant que le droit de Coster n'aura pas été prouvé par des documents certains.

Un auteur, dont j'ai cité plus haut la grande compilation, a dépassé même les Hollandais dans le désir de trouver une personnalité à l'auteur du *Speculum*. En considérant la dernière planche du livre où sont représentés le prophète Daniël debout devant le roi Balthazar assis, et au-dessus des phylactères, vides des mots cabalistiques que le Seigneur avait écrits et que le prophète est censé expliquer, *manus Domini scripsit in pariete*, il a trouvé à ces personnages un costume plus particulier que celui qui est employé dans les figures des autres planches, et il conjecture que celle-ci forme le colophon symbolique du graveur ou de l'imprimeur. Son nom et la date du livre devaient occuper les phylactères laissés vacants à ce propos et ensuite enlevés. De conjecture en conjecture, M. Sotheby croit que le prophète juif pourrait bien être le portrait de Laurent Janszoon lui-même, dans le costume de *Coster* de l'église Saint-Bavon, expliquant sa découverte avec tous les résultats qu'il en attend à l'individu placé devant lui. L'attitude de celui-ci exprimerait même la surprise que doit lui faire éprouver une pareille communication plutôt que la position convenable à un roi de Babylone (1). Cette bourde ne mériterait aucune atten-

(1) *The block Books*, t. I. London, 1858; 3 vol. in-4°.

tion si la planche dont il est question ne donnait pas lieu à quelque rapprochement curieux. Les imprimeurs primitifs ont quelquefois, en effet, placé leur portrait au frontispice ou au colophon de leurs livres; nous en rencontrerons plus d'un exemple. L'un d'eux, Jacques de Breda, établi à Deventer depuis 1487, voulant marquer ainsi quelques-uns de ses livres, a fait faire une copie de cette figure de Daniël, dans la dernière planche du *Speculum* et, pour qu'on ne s'y trompe pas, a ajouté son nom dans le phylactère supérieur, *Jacobus de Breda*. On rencontre cette marque dans son édition de l'*Art poétique d'Horace* et ailleurs (1). Croirons-nous, avec M. Sotheby, qu'il était persuadé, en prenant cette figure dans le *Speculum*, qu'elle représentait le portrait de l'imprimeur de ce livre? Nullement; il suffit de voir qu'elle rappelle les figures d'auteurs présentant leur livre au roi, pour s'expliquer cet emprunt. Cependant une autre considération a pu le déterminer, c'est celle de la figure de Daniël qui, dans certaines villes des Pays-Bas, passe pour le patron des imprimeurs, en sa qualité d'interprète des lettres occultes (2).

Liber Antechristi. — On a contesté justement à l'Allemagne l'origine des plus beaux livres xylographiques, mais on ne saurait aller jusqu'à lui dénier d'avoir pu montrer quelque invention dans l'art du *tiripagus*. Le *Liber Antechristi, hie hebet sich an von dem Entkrist,* composé de trente-neuf planches avec figures et légendes superposées, gravées et imprimées sur des blocs de bois, à teinte brune, appartient à la plus ancienne manière des *kartenmakers* et porte tous les symptômes du style de l'école allemande. Les sujets ne sont point encadrés de portiques ogivaux; l'ordonnance en est sans art; les plans mal entendus; les édifices rares, très-pointus et maladroitement faits; les costumes peu soignés; la plupart des personnages, parallèlement alignés, visent au laid dans leur expression; l'esprit n'y vient point corriger la rudesse de la taille, et pourtant un ami déterminé du gothique ne les trouverait

(1) Holtrop, *Catalogus librorum saec. XV° impressorum in Bibl. Regia Hagana*. 1856, in-8°, p. 135, n°s 330 et suiv.

(2) Molanus, *De Historia SS. Imaginum*, p. 532. Lovanii, 1771; in-4°.

pas sans originalité. Heinecken, qui a un si grand faible pour son pays, trouve les figures de l'*Apocalypse* dessinées avec plus d'intelligence et gravées avec moins de grossièreté que celles des Cantiques (1). Dibdin s'extasie sur la planche représentant la naissance de l'Antechrist et de son suivant diminutif, sortant du ventre et de la tête de la mère mourant en travail de ces deux diables (2). Mais toutes les scènes ne sont pas faites avec cette vivacité de trait; leur composition est d'ailleurs toute prise dans une poétique que nous croyons plus particulière à l'Allemagne, avec une tendance naturelle vers le laid et le facétieux. Il est vrai, les nombreux diablotins jouant un rôle dans ces scènes ne pouvaient pas être traités bien sérieusement. Je n'y prendrai que deux exemples : la seconde planche de la feuille 4, représentant le *Libertinage de l'Antechrist*, est traitée dans la même donnée que tant d'artistes ont suivie en traitant le sujet du *Bivium*. Un jeune homme à longue robe est assis dans un clos entre deux damoiselles, l'une à cheveux longs, l'autre coiffée d'un voile. Il embrasse celle-ci pendant qu'un démon se tient auprès et qu'un ange plane au-dessus.

L'histoire de l'Antechrist est, dans ce livre, suivie des quinze signes du jugement dernier formant quinze planches. La dernière, occupant la feuille entière et représentant le *Jugement dernier*, est une des plus soignées et donne le parangon de la manière du graveur : le Christ avec la face entourée de cheveux et de barbe et le torse assez précieusement fait, la Vierge avec la tête enveloppée d'un voile et le corps tout chargé de son manteau, y sont d'une expression assez piteuse, mais la scène entière manque totalement de grandeur et d'élévation.

Quoique toutes les éditions de l'*Antechrist* soient allemandes, on n'en a pas fait un classement complet et certain. Dibdin croyait l'exemplaire de la Bibliothèque Spencer qu'il a décrit plus ancien que ceux qui avaient été décrits par Heinecken; il en reculait la date jusqu'en 1430. On voit à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, dans un recueil de fragments xylographiques formé par M. Dau-

(1) *Idée générale*, p. 364.
(2) *Biblioth. Spencer*, t. I, n° 6.

non, deux feuillets détachés qui paraissent appartenir à une autre édition. Les planches y sont accompagnées d'un texte manuscrit en trois ou quatre lignes avec initiales rubriquées.

Heinecken a connu à la Bibliothèque de Gotha une édition de l'*Entkrist*, d'une autre main que l'édition originale, mais imprimée de la même manière et portant le nom de l'artiste : *Der Junghannss Priffmaler has das puch zu Nuremberg, 1472.* Il en cite enfin une copie postérieure plus lourdement dessinée et plus grossièrement gravée, imprimée avec des lettres de fonte.

Meerman, moins injuste envers l'Allemagne que Heinecken ne l'avait été envers la Hollande, a admis du moins que plusieurs livres xylographiques furent imprimés originairement en Allemagne, et cite particulièrement comme tels le *Liber Antechristi* et l'*Ars memorandi* (1).

Ars memorandi. — Si l'on jugeait de l'antiquité d'un livre des pauvres par le hiératisme de ses représentations, le premier rang appartiendrait à l'*Ars memorandi notabilis per figuras Evangelistarum.* Ces tétramorphes des visions d'Ézechiël et de Jean, dressés sur leurs pattes et portant toutes sortes d'objets emblématiques destinés à servir de signes mnémotechniques pour autant de chapitres de la Bible indiqués dans le texte, ont un sens trop symbolique pour l'art; il y a tout autant de beauté dans la figure de Brahma à quatre têtes et à quatre bras que dans cette image multiple, destinée à remémorer les six premiers chapitres de l'Évangile de saint Jean : un aigle dressé à trois têtes, les ailes déployées, portant un hibou, des poissons, un luth et une roue (2). Cependant en n'examinant que quelques figures humaines, qui se rencontrent dans les quinze feuilles doublées dont se compose ce livre, on y trouve une certaine adresse à rendre la tête, le geste, et même l'expression, en peu de traits qui sont le fait d'un artiste. La gravure est d'ailleurs élémentaire, en contours gros, hachures

(1) *Origines typographicae*, I, p. 245.

(2) Schelhorn en a donné l'explication détaillée. *Amoenitates litterariae*, t. I, p. 1. Francof., 1730, 14 t. in-8°. Ces figures trop savantes prouvent bien que ces livres s'adressaient aux pauvres clercs et non au pauvre peuple.

rares et terrains nuls. L'impression est en teinte brune au frotton et le texte est imprimé aussi sur des blocs de bois avec des lettres initiales au trait ménagées pour la miniature.

Un bibliographe allemand qui a étudié ces incunables avec beaucoup d'érudition, Schelhorn, le considérait comme un des premiers livres xylographiques. Dibdin et Chatto ont eu la même opinion (1). Heinecken, qui y trouvait un dessin et un goût presque les mêmes que dans les figures de l'Apocalypse, des lettres plus grandes que dans tous les livres de cette espèce et ressemblant beaucoup à celles que l'on trouve sur les tombeaux de l'Allemagne, pensait du moins que c'était le premier livre qui eût paru avec un discours ajouté à chaque image et occupant alternativement avec celle-ci une page entière (2). M. Waagen, qui en a parlé le dernier, le croit, comme la plupart des auteurs, d'origine allemande.

Quelle que soit la date que l'on donne en effet à l'*Ars memorandi*, l'Allemagne avait plus d'un *kartenmaker* capable de dessiner et de graver ces planches, témoin le *saint Christophe*. Mais ce n'est pas cet ouvrage qui lui permettra de disputer la suprématie de la gravure en bois au *Buchdruker* des Pays-Bas.

Ce livre-ci ne fut jamais publié avec texte flamand, mais Heinecken parle de deux éditions dont l'une serait d'une impression plus pâle et d'un dessin plus informe que l'autre. On en cite plusieurs copies sous différents titres dont la plus connue est celle qui porte en texte des distiques de la composition du moine Pierre Rosenhem, Phortzheim, 1502 (2). Heinecken dit que les figures en sont mieux dessinées et gravées avec plus de finesse; mais l'original lui paraît plus expressif par son goût d'antiquité. Il est certain que, tout en témoignant quelques progrès dans le métier de la taille, ces copies, même alors qu'elles n'exagèrent pas les travers du dessin allemand à la fin du XVme siècle, montrent une

(1) Dibdin, *Bibliotheca Spenceriana*, t. I, p. 4. — Jackson et Chatto, *A treatise on wood Engraving*, p. 139. 1839.

(2) *Idée générale*, p. 395.

(3) *Memorabiles evangelistarum figurae*, Phovecae, 1502, et précédemment: *Ars memorativa*, à Cologne, par Guldenschaff de Mayence, imprimé de 1477 à 1487.

altération déplorable des qualités naïves qui relèvent les planches primitives.

Defensorium Virginitatis. — La question de l'immaculée conception donna lieu à la composition du plus singulier des livres des pauvres; *Historia Virginis Mariae per figuras* ou *Defensorium inviolatae Virginis*, qui ne fut pas moins répandu que les autres, à en juger par les nombreuses éditions citées par les bibliographes sous divers titres (1). La trop grande naïveté du livre en aura fait supprimer les exemplaires. Le pas toujours facile de la naïveté à la stupidité y est en effet résolûment franchi. On y voit représentée, après les quatre docteurs de l'Église et la salutation angélique, une suite de sujets pris dans l'histoire naturelle, surnaturelle, chrétienne, païenne, avec un argument tiré des Pères docteurs ou poëtes et un distique qui les représente en preuves de la possibilité physique et morale d'une conception miraculeuse. Voici l'exemple tiré d'Albert le Grand : la figure représente deux hommes sciant une pierre des deux côtés de laquelle est une effigie royale : *homo si in lapide vi celi pingi valet, cur almi spiritùs opere Virgo non generaret.*

L'édition en seize planches décrite par Heinecken, dans le cabinet de Girardot de Préfond, est maintenant au Musée britannique. Elle est imprimée à l'encre noire avec des figures à grosses tailles, de rares hachures, des parties empâtées, et avec des caractères d'imprimerie. Cependant le style assez sérieux de ces figures, leurs mouvements et leurs draperies adroites indiquent de bons modèles. On en a signalé une édition primitive et néerlandaise à la bibliothèque ducale de Gotha (2). Celle que j'ai rencontrée à la bibliothèque de Bruxelles est aussi typographique, et ses figures, de manière allemande, rappellent, par le style, celles des premiers imprimeurs d'Augsbourg.

Le Musée britannique possède encore une édition à l'encre noire, de format plus petit, dont les figures portent, malgré leur

(1) Brunet en décrit plus de six. *Manuel*, 4me édit., t. II, p. 588. 1842.
(2) Waagen, *Treasures of Art*, t. I, p. 506.

trait gros et estompé et l'enluminure qui les couvre, des traces plus marquées d'une origine rapprochée des Pays-Bas.

Enfin, on voit, à Londres et à Paris, une autre édition qui porte une date et les initiales d'un graveur que nous avons déjà rencontré dans une copie de la *Bible des pauvres*, F. W. 1470. M. Waagen la place au second rang et la croit antérieure à l'édition décrite par Heinecken. Elle est imprimée, il est vrai, en encre moins noire, et ses légendes sont en caractères cursifs xylographiques. Je la crois cependant postérieure. La taille a des hachures plus multipliées, les figures y sont exagérées, grimaçantes et chargées de détails puérils étrangers aux autres éditions. Saint Augustin a des lunettes, un lapin se réfugie sous les jambes de Danaé, représentée, elle aussi, comme exemple de grossesse immaculée. C'est par de pareils traits que l'esprit allemand se trahit. Frédéric Walter est un dessinateur arriéré qui réunit des habitudes rudimentaires aux recherches d'une époque plus avancée, et qui manque du talent qui fait pardonner les unes et les autres.

Todtentanz. — C'est bien à l'Allemagne qu'appartient, par son esprit et par son style, le livre xylographique *der Todtentanz*. On n'en connaît que deux exemplaires, l'un et le plus complet à la bibliothèque d'Heidelberg, l'autre à la bibliothèque de Munich. Je ne puis en parler que d'après les livres de Falkenstein, de M. Brunet et de M. Sotheby, qui l'ont mentionné.

Cette danse se compose, dans l'exemplaire de Munich, de 26 planches enluminées portant les couples de figures accompagnées de quatrains dialogués et d'un texte manuscrit de 27 feuillets. La première et la dernière représentent le prédicateur. Dans la première de la suite, on voit le pape assis tenant un livre et un bâton et la Mort assise à côté de lui soufflant dans une cornemuse; dans les autres, l'empereur, l'impératrice, le roi, le cardinal, le patriarche, l'archevêque, le duc, l'évêque, le comte, l'abbé, le chevalier, l'avocat (*jurist*), le sacristain (*korher*), le médecin, le noble, la dame, la nonne (*chloster fraw*), le marchand, le cuisinier (*choch*), le gueux (*petlar*), le paysan, l'enfant, la mère. Le sujet de l'enfant, qui est le 23me, est traité avec quelque différence dans les

deux exemplaires. Dans celui de Munich, l'enfant au berceau étend les bras comme la Mort approche. Dans l'exemplaire d'Heidelberg, la Mort, enveloppée d'un manteau et le crâne coiffé, saisit l'enfant par la main droite pour l'entraîner. Selon M. Sotheby, à qui j'emprunte cette description, ces planches sont d'un dessin très-grossier et montrant, aussi bien que l'exécution technique, un artiste très-peu exercé (1). Autant qu'on peut en juger d'après la reproduction de la planche de l'enfant donnée par Falkenstein (2) et par celle du chevalier reproduite par M. Leber (3), ces gravures ont plus de rudesse que celles des livres précédents. La figure de la Mort, la tête, les épaules et le bas du buste entourés d'une draperie, tire par le bras un enfant assez informe, et il n'y a pas d'autre expression que celle qui peut résulter des trous qui lui servent de traits et lui creusent le ventre.

En Allemagne comme en France, la danse des morts était, dans le cours du XVme siècle, le sujet de peintures murales et de poésies vulgaires. Les plus célèbres de ces peintures étaient celles de Bâle, qu'on dit faites vers 1440, et l'on cite, dans la bibliothèque de Munich, quatre manuscrits des textes rimés en haut allemand, les mêmes que ceux des livres xylographiques cités plus haut. C'est sans doute à ces vers que fait allusion un imprimeur de Paris, Geoffroy de Marnef, qui donna, en 1490 et en 1499, une édition latine de la danse des morts avec un titre singulier qui a fort intrigué les bibliographes : *Chorea ab eximio Macabro versibus alemanicis edita et à Petro Desrey trecasio quodam oratore nuper emendata.* Ce titre ne prouve pas, comme l'avaient cru quelques savants (4), qu'il y avait un poëte allemand nommé Macaber, auteur primitif de la *Danse macabre* (5); mais il indique que la

(1) *The block Books.* London, 1858; 3 vol in-4°.

(2) *Geschichte der Buchdruckerkunst.* Leipzig, 1840; in-4°.

(3) *Catalogue des livres imprimés, manuscrits, estampes et cartes à jouer.* Paris, 1839; 4 vol. in-8°.

(4) *Biographie universelle,* t. XXIV, p. 16. Paris, Michaud, 1820.

(5) M. Fortoul avait déjà relevé cette assertion, dont le premier auteur était Fabricius, mais il n'a connu aucune des éditions allemandes. *Essai sur les poëmes et les images de la Danse des Morts,* en tête de *la Danse des Morts dessinée par Holbein*, etc. Paris, Labitte; in-16.

Danse des Morts versifiée et gravée en livre est d'origine allemande. Nous en avons la preuve dans les volumes de Munich et d'Heidelberg, dont le caractère xylographique établit la date; ils sont antérieurs aux livres de Paris, qui traitèrent le même sujet dans la manière française avec tant d'éclat et d'originalité, et aux livres allemands, où nous le verrons encore dans le cours du XV[me] siècle.

Le bibliothécaire de lord Spencer a fait connaître les fragments d'une autre danse des morts allemande trouvés dans la couverture d'un manuscrit du XV[me] siècle, à Munich. Les groupes disposés de deux en deux sur chaque feuillet sont ceux de l'empereur, du roi, du duc, etc. La Mort y est représentée en chairs et en muscles avec le crâne dénudé et entortillée d'un serpent qui va s'attacher à la victime; ce seraient, d'après le bibliographe anglais, les plus anciennes planches que l'on ait de cette suite dramatique.

Je n'ai pas la prétention de parcourir jusqu'à ses dernières limites le cycle des livres des pauvres : il y en a tant qui se sont perdus et qui peuvent encore se retrouver. Ils ne finirent pas tout d'un coup à la venue de l'imprimerie : l'art des *printers* se maintint quelque temps à côté d'elle et se répandit en nombreux livrets de qualité inférieure jusqu'à la fin du XV[me] siècle. Tel fournira peut-être à qui aura la chance de le rencontrer un élément nouveau de solution pour les questions que nous avons soulevées; leur nombre fera voir jusqu'où pouvaient s'étendre, par la seule publicité de la gravure, l'instruction et la curiosité publiques :

Les sept Péchés capitaux, en hollandais, décrit par Koning (1) et attribué à Coster;

Liber Regum, décrit par Dibdin (2), et classé, par Sotheby, parmi les hollandais;

Temptationes Demonis, décrit par Sotheby et classé parmi les hollandais;

Die acht Schaltheiten, décrit par Falkenstein;

Symbolum apostolorum, de la bibliothèque de Munich, décrit par Falkenstein;

(1) *Dissertation sur l'origine de l'imprimerie.* Amsterdam, 1819; in-8°.
(2) *Tour in France.* London, 1821; 3 vol. in-8°.

Confessionale, de la bibliothèque de l'archidiacre de Derby, décrit par Dibdin (1);

Horologium seu passio Christi, Germanice, de la bibliothèque de Bamberg, décrit par Heller et par Guichard;

Meditationes de Novo Testamento, Germanice, de la Bibliothèque nationale, décrit par Guichard;

Mirabilia Romae, Germanice, décrit par Guichard, Dibdin et Sotheby;

Die Kunst cyromantia, décrit par Heinecken.

Mais, parmi ces livres, il y en a plusieurs, tels que la *Chiromancie* du docteur Harlieb, qui portent improprement le titre de xylographes, car ils sont imprimés à la presse et avec un mélange plus ou moins considérable de caractères typographiques; on leur a prêté plus d'importance qu'ils n'en méritaient, parce que la grossièreté et la maladresse de leur exécution leur donnaient un air d'antiquité.

Je décrirai, comme un des plus anciens exemples de ces livrets ignorés, quatre feuilles avec des figures et des légendes xylographiques imprimées d'un seul côté qui appartiennent à la Bibliothèque nationale. M. Sotheby, à qui elles furent d'abord communiquées (2), les a désignées comme étant deux suites d'alphabets illustrés à l'usage des enfants. Il suffit de les considérer pour voir combien cette désignation est erronée. C'est une suite de figures en trois bandes sur chaque feuille, une âme, des anges, des diables et Jésus, groupées en diverses scènes sur l'éternel sujet de la vie éternelle avec des titres mystiques : *Trostlichkeit*, *Weisheit*, *Warheit*, etc. Ces scènes sont marquées en outre par des lettres alphabétiques de *a* à *z*; mais ces lettres, qui ne se suivent pas régulièrement dans chaque bande, ne sont que des points de repère pour l'ordonnance et l'explication du tableau. D'autres livres xylographiques, tels que la *Bible des pauvres* et l'*Apocalypse*,

(1) *Reminiscences of a literary life.* London, 1836; 2 vol. in-8°.

(2) M. Richard, conservateur de la Bibliothèque nationale, a bien voulu me communiquer la note laissée à la Bibliothèque par M. Sotheby, qui déclare les avoir décrites imparfaitement dans son livre (t. II, p. 165), d'après des fac-simile pris à Paris, en 1817, par M. Fox.

avaient, comme on sait, des lettres alphabétiques destinées à fixer l'arrangement des planches ; ici elles fixent l'arrangement des scènes sur la planche. Ceci nous démontre exactement l'usage des livres pour l'enseignement du peuple entre les mains des clercs. La lettre indiquait à celui-ci la place où il avait à mettre le doigt pendant qu'il débitait son sermon en paraphrasant la légende. Cet usage a disparu; mais on croirait qu'il en subsiste quelque chose dans ces tableaux légendaires que les chanteurs de complaintes expliquent sur les places publiques une baguette à la main.

Alphabet. — Le dernier dont je m'occuperai est l'*Alphabet grotesque*, production originale qui a servi de modèle à deux graveurs des plus anciens. Elle a été décrite avec beaucoup de soin par M. Chatto, et M. Jackson en a gravé, en fac-simile exact, quatre planches (1), d'après l'exemplaire du Musée britannique, le seul alors connu (2). Je me bornerai à signaler, après l'étude que j'ai pu faire des exemplaires originaux de Londres et de Bâle, les particularités de composition et de style qu'il présente.

Après tant d'ouvrages mystiques, on est frappé de l'apparition de ce petit livre d'un usage tout séculier et de sujet satirique. Il est sans texte, mais composé de 22 feuillets reliés en volume (3), et il s'assimile par là aux livres xylographiques. Par son exécution et par son moyen d'enseignement figuré, il peut être assimilé aussi aux suites de saints et aux jeux de cartes qui exercèrent beaucoup

(1) *A Treatise on wood Engraving*, p. 131. London, 1839; in-8°. Les mêmes planches ont été reproduites par M. de Laborde. *Nouvelles Recherches sur l'origine de l'imprimerie. — Debuts de l'imprimerie à Mayence et à Bamberg*, p. 19. Paris, Techener, 1840.

(2) On a annoncé depuis la découverte faite à la bibliothèque de Bâle, par le professeur Hassler, d'un autre exemplaire de l'*Alphabet* xylographique portant la date de MCCCCLXIIII. (L. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, 1849, p LXVIII.) Cette date, écrite sur l'A, ne pouvait se voir dans l'exemplaire de Londres, où cette lettre se trouve tronquée et réduite à l'homme debout, du jambage de droite.

(3) 21 lettres et 1 fleuron. L'S et le T manquent. L'A et le V sont mutilés. Il est précieusement conservé dans son état de vétusté et dans son pauvre premier habit de parchemin.

les *printers*. Mais, à côté de productions où l'archaïsme seul faisait pardonner la pauvreté du talent, on est frappé plus encore de la distinction de ses figures. Avec ses traits menés carrément et quelques hachures courtes et parallèles, le dessinateur montre, dans les attitudes singulières auxquelles l'oblige la forme des lettres, une grande hardiesse de main, des extrémités correctes, des draperies bien jetées et des têtes spirituelles. Ses expressions, bien que comiques, ne dégénèrent point en charge, la disproportion forcée de plusieurs figures est encore sauvée par l'adresse des agencements. Dans les données de la taille de bois rudimentaire et de l'impression en détrempe où se tiennent les graveurs de la *Bible*, du *Miroir* et du *Cantique des pauvres*, le graveur de l'*Alphabet* atteint leur plus grande force et appartient à leur meilleur temps ou à leur école la plus distinguée. Sa manière a toute la liberté possible dans les limites de la gravure gothique. On juge bien de la dextérité que le dessin avait acquise, dans un art encore tout noué, par la dernière planche qui représente un rinceau de fleurs avec une redondance que l'art du XVme siècle n'a point dépassée. Entre toutes les représentations où la fantaisie de l'artiste s'est donné pleine carrière, jongleurs, amoureux, combats et monstres, tous agencés en lettres, on a remarqué la lettre K dont l'artiste a formé une composition charmante : une jeune fille qui caresse son amant agenouillé à ses pieds et exprimant sa passion sur son phylactère : *mon cœur avez*, le second mot exprimé en rébus par un cœur. Cette légende est considérée avec raison comme une confirmation de l'origine bourguignonne de l'ouvrage déjà bien attestée par le style.

M. Douce, qui avait vu le livre en 1819, le croyait sorti de l'atelier hypothétique de Harlem. Ottley, qui écrivit une note à son sujet, dans le catalogue manuscrit de la collection d'estampes du Musée britannique, lui assigna pour date le milieu du XVme siècle et pour auteur un artiste hollandais ou flamand; en remarquant ensuite le mot *London* écrit sur une lame d'épée dans la figure de la lettre *L*, il crut qu'il pouvait avoir été gravé en Angleterre (1). M. Chatto,

(1) Les opinions de Douce et d'Ottley sont rapportées dans le *Treatise on wood Engraving*, p. 135.

tout en reconnaissant un autre mot anglais sur les plis des vêtements de l'homme couché dans la même lettre *L*, *Bethemsted* (1), ne décide point qu'il ait été gravé en Angleterre; il constate seulement, d'après la couverture ancienne, que le texte a été, à une époque reculée, la propriété d'un Anglais. M. Chatto croit être assuré que l'*Alphabet* n'a été ni dessiné ni gravé par les artistes qui ont fait soit l'*Apocalypse*, soit le *Cantique*, soit la *Bible des pauvres*. C'est, selon lui, un ouvrage tout à fait supérieur à ces livres, tant par le dessin que par l'expression et la gravure : supérieur même à tout ce qui a été gravé en bois, jusqu'en l'année 1500, à l'exception des gravures allemandes d'Albert Durer et des planches italiennes de l'Hypnérotomachie. Enfin l'historien anglais de la gravure en bois accepte bien l'opinion d'Ottley, quant à la date de ce livre rapportée au milieu du XVme siècle, mais il n'y peut voir l'ouvrage d'un artiste flamand; il ne le croit pas davantage allemand. Le style du dessin qu'il trouve analogue à celui des miniatures du manuscrit français du milieu du XVme siècle, aussi bien que les mots français écrits sur la figure de la lettre *K*, le porteraient à croire que le dessinateur était Français. Le costume de la femme dans la même planche (un chaperon à pennons très-développés et une robe à corps serré) est français, dit-il; la position de l'amant à genoux tout à fait caractéristique de la nation française, et jamais Hollandais n'aurait eu cet air vis-à-vis de sa maîtresse (2).

Pour citer la dernière opinion émise sur l'*Alphabet*, M. de Laborde n'a point hésité à l'attribuer à l'auteur de la première édition de la *Bible des pauvres* (3). Sans être aussi affirmatif, je crois me tenir près de la vérité en reconnaissant là l'ouvrage le plus original

(1) Quelques personnes y avaient lu *Wethamstede* qu'elles rapportaient à John Wethamstede, abbé de Saint-Alban, grand amateur de livres, mort en 1440; j'y ai lu *Bethquisted;* mais ces inscriptions, placées en guise d'ornements et de lettres grégeoises, n'ont sans doute aucune signification.

(2) *A Treatise on wood Engraving*, p. 134.

(3) *Débuts de l'imprimerie à Mayence et à Bamberg*, p. 19, note 94. L'auteur n'a parlé qu'incidemment de l'*Alphabet* en reproduisant les planches de Jackson; il renvoie, pour les développements de son opinion, à un mémoire sur l'origine de l'impression dans les Pays-Bas qui n'a point été publié.

du maître le plus avancé parmi les *printers* des Pays-Bas. Bien qu'il ne soit pas possible de séparer dans leurs ouvrages le dessinateur du graveur, on y voit la marque de plusieurs mains. Celle-ci est la plus habile, mais n'est pas pour cela mieux connue que les autres. La date de 1464, mise à la lettre initiale de l'*Alphabet*, est la limite extrême d'un art qui trouvait depuis longtemps une rivalité redoutable dans la gravure au burin et qui allait bientôt être dépassé, sinon quant à la distinction du style, au moins quant aux moyens expéditifs, par les tailles sur bois appliquées aux livres imprimés.

L'édition de Bâle se compose de deux feuillets contenant les vingt-trois lettres et le fleuron sur quatre rangs de trois lettres. En voici la description sommaire: *A*, deux vieillards, dont l'un sort par les jambes d'un rinceau, se joignant par-dessus la tête en tendant la main sur une baguette et tenant de l'autre un rouleau où est la date, en lettres très-petites mais très-distinctes, MCCCCLXIIII; *B*, cinq figures, l'une joue de la flûte et du tambourin, l'autre, le ventre nu et la queue pendante, tient une tête monstrueuse; *C*, une figure tenant un lion par la gueule et deux têtes cornues; *D*, un cavalier et un homme sur la tête d'un lion; *E*, deux figures et deux têtes; *F*, deux ménestrels; *G*, un jouvenceau tenant la tête d'un lion et un ménestrel; *H*, un homme égueulant un lion; *I*, un homme caressant une femme en la prenant à la taille et au menton : on ne peut s'empêcher de remarquer ici les jolis détails des costumes, les vêtements à plis de corps, les surcots lacés, les étuis et les aumônières suspendus à la ceinture; *K*, on a vu le joli motif de cette lettre dont la forme a piqué l'imagination du dessinateur; *L*, un homme debout piétinant un homme couché et le perçant de son épée : cette lettre ne porte pas de trace des caractères qu'on semble lire sur celle de Londres; *M*, trois figures montées sur des animaux; *N*, deux figures combattant au poignard; *O*, quatre têtes grimaçantes jointes par la barbe; *P*, deux figures combattant à la massue; *Q*, trois têtes jointes par la barbe; *R*, trois figures qui dansent et se gourment; *S*, un dragon velu vomissant une tête humaine; *T*, accolade de deux clercs, dont l'un porte un dragon au-dessus de sa tête, et l'autre, blotti derrière un animal, tient un

panier; *V*, deux flûteurs n'ayant chacun qu'une jambe; *X*, une femme, deux hommes portant une cloche et un jouvenceau bizarrement accostés; *Y*, un ange et un homme sur un animal dont il perce la tête de son glaive; *Z*, sacrifice de Jacob. Le rinceau complète le dernier rang de lettres.

J'ai signalé quelques différences entre les deux exemplaires; la dimension n'est pas non plus parfaitement égale (1); enfin l'exécution m'a paru encore plus fine et plus distinguée dans l'exemplaire de Bâle que dans celui de Londres. Mais à la distance l'un de l'autre où je les ai vus, je ne puis cependant affirmer que ces différences constituent deux éditions séparées. Quoi qu'il en soit, le style et la composition sont les mêmes; ils sortent du même atelier; ils forment l'un des plus beaux titres de la gravure xylographique et de l'ancienne école flamande.

Les *printers* ou imprimeurs de figures, en s'adonnant à la composition des livres des pauvres, prirent rang dans l'art gothique après les sculpteurs et les miniaturistes; ils procédèrent comme eux de l'architecture en encadrant leurs sujets de compartiments ogivaux et ils participèrent, par la distinction de leur dessin, aux écoles de peinture les plus avancées; ils furent, par la mise en œuvre de leurs textes, les avant-coureurs de l'imprimerie. Une tradition ancienne et tenace, mais encore dénuée de preuves, les fait débuter à Harlem; leur œuvre démontre qu'ils procédèrent comme artistes de l'école des Van Eyck au moment de sa diffusion. C'est l'étude tous les jours mieux faite de cette école qui pourrait nous apprendre s'ils viennent de Harlem et de l'atelier de Dierick Stuerbout, ou de ceux des ateliers obscurs disséminés de Bruges jusqu'à Cologne sous l'influence de Roger Vander Weyden. Nous savons déjà qu'en se propageant vers le Rhin et jusqu'en Souabe, ils se heurtèrent aux découvertes typographiques. Leurs planches, quelque temps indépendantes des caractères mobiles, de l'encre grasse

(1) Les planches de Bâle donnent une grandeur totale pour chaque feuille, de 20 cent. de hauteur sur 26 cent. 5 mill. de largeur, et pour chaque lettre mesurée au dernier trait carré, de 9 cent. 5 mill. sur 8 cent. Les planches de Londres donnent pour chaque lettre 11 cent. sur 8, mais ces dernières dimensions ne sont vérifiées que sur les copies de Chatto.

et de la presse, durent bientôt leur être subordonnées. En se rapetissant et se divisant, elles perdirent leur caractère et leur distinction première. La rapidité et la multiplication des produits devinrent pour l'art une condition inévitable. Les imprimeurs au frotton n'avaient été qu'une transition; mais au milieu du XV[me] siècle, leur art était assez florissant pour que ses produits eussent un nom dans les inventaires. Ils s'appelaient, en 1442, avant l'invention de l'imprimerie, *livres getés en molle* (1). Ils durent être quelque temps confondus avec les livres imprimés qui les firent bientôt disparaître. Ceux qui les produisent reçoivent aussi un nom dans la langue savante; ils sont nommés *tiripagi*.

Un Docteur encyclopédiste, Paul de Prague, écrivant à Bamberg en 1459, a tracé sous ce titre un portrait qui s'applique également au graveur de livres à figures, au graveur typographe, à l'écrivain par estampille, à l'imprimeur au frotton et à l'imprimeur à la presse. On comprend à l'incohérence de ses expressions que la découverte nouvelle se confondait dans son esprit avec tous les procédés de gravure et d'impression qui y avaient acheminé : *Tiripagus est artifex sculpens subtiliter in laminibus ereis, ferreis ac ligneis solidi ligni atque aliis imagines, scripturam et omne quodlibet, ut prius imprimat papyro, aut parieti, aut asseri mundo, faciliter omne quod cupit : aut est homo faciens*

(1) *Mémoriaux de Cambray*, cités par Ghesquière, *Esprit des Journaux*, juin 1779; M. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, I, p. LVI, et *Notice des émaux du Louvre*, part. II, p. 595; M. Leroux de Lincy, *Mélanges de littérature et d'histoire recueillis par la Société des Bibliophiles français*, p. 158. Paris, 1850; in-12, et M. Bernard, *De l'Origine de l'imprimerie*, t. I, p. 97. M. Bernard, reprenant l'ancienne thèse de Ghesquière, a fait de ces termes, synonymes pour lui d'imprimés, l'un des principaux arguments de sa thèse. M. de Laborde n'est pas aussi affirmatif dans le même sens, mais il l'appuie en citant plusieurs passages où *molle* et *presse* sont en effet synonymes. Nul doute que l'expression *en molle* n'ait été appliquée aux produits de l'imprimerie; mais elle l'était auparavant à d'autres ouvrages, et notamment à ceux des *printers*. Le moule était et est encore aujourd'hui la pièce principale de l'art des cartiers. Le doctrinal jeté en molle que Jean le Robert envoya quérir à Bruges en 1445 et celui qu'il envoya à Arras en 1451 et qui avait été acheté à Valenciennes, n'étaient, comme l'avait pensé Van Praet, que des livres sur planches de bois. Ils avaient coûté l'un vingt sous tournois, l'autre vingt-quatre gros.

talia cum patronis. Et tempore mei Bamberge quidam sculpsit integram bibliam super lamellas, et in quatuor septimanis totam bibliam in pergamena subtili presignavit scriptura. Ce passage a été cité par plusieurs auteurs (1) qui l'ont diversement interprété pour le faire concorder avec leur thèse dans la question de l'origine de l'imprimerie. On ne l'explique bien qu'en l'appliquant d'abord aux livres des pauvres, où les figures tenaient le premier rang et qui, au moment où écrivait Paul de Prague, étaient les plus répandus. L'imprimerie de Bamberg, qui y est désignée, était, comme nous le verrons, principalement occupée de livres à images. Albert Pfister, que nous trouverons parmi les premiers imprimeurs, était d'abord un savant *formschneider* ou, selon l'expression savante de Paul de Prague, un *tire-page;* en France l'impression s'appelait encore, en 1476, *lettre tirée, littera tirata* (2).

(1) Mensel, Camus, Daunou, Santander, de Laborde, etc., qui l'ont tiré d'une notice sur le manuscrit de Paul de Prague insérée dans la *Bibliothèque Polonaise.* Varsovie, 1788; in-8°. Le premier mot y avait été lu *libripagus.* M. Bernard (*De l'Origine et des débuts de l'imprimerie,* 2me part., p. 56) a donné une version plus correcte d'après M. J. Muczkowski, bibliothécaire de l'université de Cracovie, où on peut lire *ciripagus* ou *tiripagus.* Il assimile avec raison cet artisan au *dominotier.* L'étymologie est toute trouvée en nommant aussi le *feuilletier* qui, dans les anciens statuts, est associé au *dominotier* et pratique comme lui l'art des papiers écrits, imagés, reliés en jeu ou en livres appliqués sur des planches ou sur le mur.

(2) *Unum librum in pargameno scriptum de littera tirata et in lingua franciae,* inventaire manuscrit de 1476, cité par Ducange : *Glossarium,* v° Tirare.

V.

LES ESTAMPES AU BURIN PRIMITIVES.

A côté de tous les artistes qui étaient amenés par les pratiques de leur métier à la fabrication des estampes, il faut faire une large place aux peintres. Dans les anciennes corporations, ils étaient associés aux orfévres, aux batteurs d'or et aux imagiers, et, dans leur art propre, ils se livraient à des ouvrages qui font présumer l'emploi des procédés afférents à l'impression. Dans les plus anciens documents français, on voit les peintres associés aux selliers (1). Les sceaux de la corporation des faiseurs d'images et selliers de Bruges portent une Vierge avec l'enfant Jésus entre deux selles (2). C'est que les selles gothiques étaient des ouvrages d'art par les ornements peints et dorés et par les figures dont elles étaient *empreintes.* Les peintres avaient aussi le privilége de l'exécution des miniatures dans les missels et autres livres. A Gand, lorsqu'en 1463, les enlumineurs furent admis à la franchise de la profession, pour le quart de la rétribution exigée des peintres, il leur était défendu d'exécuter les miniatures (3). On apprend, par les inventaires, que leur art s'étendait à beaucoup d'objets tombés depuis dans l'industrie commune, tels que les cahières et faudesteuils, les coffrets, les paix, les écussons. Il n'est donc pas nécessaire, pour leur mettre le burin à la main et leur faire tirer des *empreintures,* de supposer qu'un orfévre de Florence le leur ait indiqué par ses nielles. Lorsque, parallèlement aux estampes interrasiles et sur

(1) *Livre des Métiers d'Étienne Boileau*, publié par M. Depping; p. 209. Paris, 1837; in-4°.

(2) Sceaux des métiers de Bruges, dans une charte de 1361, publiés par M. de Saint-Genois. *Messager des sciences historiques.* Gand, 1842.

(3) Notice sur l'ancienne corporation des peintres et sculpteurs à Gand; par E. De Busscher. *Bulletins de l'Académie royale de Belgique,* t. XX, p. 8. Bruxelles, 1853; in-8°.

bois, nous rencontrons des estampes exécutées au burin gravant en creux et directement sur le cuivre, et que nous remarquons dans ces estampes plus petites, moins nombreuses, et moins anciennes peut-être, mais portant les mêmes caractères d'impersonnalité, une plus grande distinction de style et une exécution plus fine, plus pittoresque et n'exigeant plus le secours de l'enluminure, nous sommes autorisés à les affecter, pour une certaine part, aux peintres. Les sujets profanes qu'on rencontre dès l'abord dans les burins, plutôt que dans les interrasiles et les bois, montrent aussi qu'ils relèvent de goûts plus indépendants et plus artistes. C'est ici que l'on trouvera quelques pièces marquées plus décidément de la manière des écoles de peinture qui nous sont connues, et l'on sera ainsi acheminé au sein des maîtres qui exercèrent le nouvel art avec assez de puissance et de succès pour fonder des écoles de gravure. Avant d'aborder ces maîtres célèbres, il faut donc traverser encore une zone d'estampes impersonnelles. Je décrirai succinctement celles que j'ai vues dans les principaux cabinets, sans essayer un rapprochement de manières que le temps et l'état de l'art ne comportent pas, ni sans m'astreindre à un ordre de sujets qui produirait trop de disparates.

Le cabinet des estampes de Paris en contient bon nombre dans les volumes de Graveurs Anonymes rassemblés par M. Dévéria; voici les plus saillantes :

1. *La Vierge tenant l'enfant Jésus à mi-corps sur le croissant et dans une gloire* (haut. 18 cent., larg. 12 cent. 8 mill.). La gravure de cette pièce est moelleuse, mais fort ombrée dans les chairs, où le plumetis s'essaye à un modelé particulier. Le dessin en est pur et rappelle, par le type aussi bien que par l'étude sérieuse de la nature qui y est faite, la naïve manière de l'école de Van Eyck avec la vulgarisation qu'y apporta Roger de Bruges.

2. *La Vierge assise sur un trône à dais et pinacles ogivaux* (haut. 12 cent. 2 mill., larg. 11 cent.). Elle est couronnée et vêtue d'un manteau; elle pose les pieds sur des coussins brodés; deux anges se tiennent derrière dans une tribune; Dieu le Père et le Saint-Esprit se montrent à des ouvertures à deux battants, sous les draperies soulevées par deux anges. On lit sur la pointe co-

nique du dais *Ihs ma Ihs.* Cette pièce est d'un travail particulier, en hachures courtes et croisées, plumetis et points, intermédiaire entre le burin et l'interrasile; les traits et les ombres y sont assez intenses pour se passer d'enluminure. Les plis des draperies sont chiffonnés, les expressions des figures sérieuses.

3. *La Vierge assise sur un trône,* les pieds enveloppés dans les plis de sa robe, avec l'enfant Jésus debout à son côté cueillant une fleur, et couronnée par deux anges (haut. 22 cent., larg. 15 cent.). Le beau caractère de cette pièce, où les figures sont d'une expression vive, spirituelle et très-religieuse, où le burin montre une liberté et un soin rares dans la finesse des traits, la distribution des ombres, les cheveux et les plis des vêtements, etc., rappelle encore l'école la plus distinguée des Pays-Bas. On a cru voir au milieu du bas, sous les plis de la robe, une marque (*Planche des Monogrammes*, n° 1), composée d'un *M* et d'un *T*, qui ne se voit dans aucune autre pièce et qui n'a point été interprétée. J'ai rencontré aussi cette pièce dans le cabinet d'estampes de Dijon, où l'on peut croire qu'elle a une origine locale.

4. *Les douze Apôtres,* en deux rangs sur la même feuille (in-8°, en larg.). Chacune des figures porte son nom et une banderole où est écrit le *Credo.* En tête, au milieu, est placé le Saint-Esprit, avec une petite banderole où est écrit *accipite spiritum.* Cette pièce, qui provient du cabinet Révil, où on la jugeait italienne (1), se fait remarquer par le type gothique et religieux des figures, quoique assez bas. Les plis droits des draperies, les coups de burin uniformes dans les plis, tous ces signes appartiennent à l'école allemande primitive. Depuis qu'elle est au cabinet, on a cru voir à l'angle d'une banderole une lettre *R*, mais le point m'a paru douteux et cette lettre peut être prise pour le pli de la banderole.

5. *Un saint moine* (saint Hugues?) (haut. 9 cent., larg. 6 cent. 10 mill.). Il lit assis dans une grotte, entre deux fleurs à haute tige; un autre moine, tenant à la main une cloche, fait descendre un sac à sa portée; le diable y jette une pierre. La pièce est traitée

(1) *Catalogue de la collection d'estampes recueillies par M. N. Révil, rédigé par Pieri Berrard*, p. 8, n° 14. Paris, 1830.

dans le plumetis le plus élémentaire, avec des arbres faits en éponge et des figures de la mine la plus piteuse : elle a reçu une enluminure, comme les pièces en bois les plus anciennes.

6. *Le péché d'Adam et d'Ève*, petite pièce ronde (9 cent. de diam.). Le serpent sur l'arbre a une tête de femme couronnée; le Paradis est formé par une enceinte crénelée; deux doubles banderoles se développent de chaque côté avec inscription en pur allemand: *Adam ich hiar ghevolche.* Le type des figures est délicat, l'expression naïve, mais elles sont dessinées d'un contour fort, avec des hanches très-accusées, des jambes de singe, et semblent d'origine allemande. Les figures se détachent en blanc sur un fond ombré et orné de fleurs, hachurées tout en plumetis sans modelé, et sans effet de lumière. La forme ronde de cette pièce indique d'ailleurs un ouvrage d'orfévrerie.

M. Duchesne attachait, à ce qu'il semble, une grande importance à une estampe à laquelle on a donné le nom de *L'historien des premiers hommes,* et qui a été souvent citée pour son ancienneté; elle est décrite fort au long dans le catalogue Delbecq (1) et rapprochée d'une pièce décrite par Bartsch sous le nom de *L'auteur de l'histoire des premiers hommes* (2). On a, je crois, méconnu le sujet aussi bien que l'époque : le sujet est pris du 1er chapitre du livre de Boccace : *Des cas des nobles hommes et femmes infortunées,* souvent imprimé à la fin du XVme siècle, notamment à Ulm, en 1473, par Jean Zainer, à Bruges en 1476, par Colart Mansion, à Lyon en 1483, par Matthieu Husz, et à Paris en 1483 et en 1494, par Dupré et par Vérard, avec des figures sur bois dont les premières reproduisent la même scène: Adam et Ève et les principaux épisodes de leur vie devant l'écrivain Boccace assis à son pupitre. Quant à la gravure, le dessin y accuse une étude de la nature très-avancée quoique encore naïve, et le travail, sobre dans les figures, est tout à fait savant dans les accessoires et dans le fond. Je crois donc l'estampe flamande, mais exécutée à une période avancée du XVme siècle.

(1) *Catalogue de la collection Delbecq,* par MM. Delande et Thoré, 1re part. *Alliance des arts,* p. 21, no 82. 1845.

(2) *Le Peintre Graveur,* t. X, p. 37, no 72.

On doit rapporter à la même époque et, je crois, au même graveur une autre estampe du cabinet provenant aussi de la collection Delbecq : *Un supplice à Bruges, en 1402* (1). Je ne sais si cette date du sujet a été donnée comme pouvant aussi s'appliquer à l'estampe, mais les types, le travail et jusqu'à la forme cintrée et à la dimension de la pièce y accusent la même main que celle qui a exécuté la pièce précédente.

On voit, au Musée britannique, plusieurs estampes au burin qui portent l'indice d'un travail tout à fait primitif en même temps que l'empreinte de l'école Van Eyckiste.

1. *La Vierge en demi-figure*, lisant et tenant devant elle l'enfant Jésus assis sur un coussin avec un moineau sur le doigt. Le nimbe placé au-dessus du voile est orné d'un feuillage et d'une inscription en caractères romains : AVE MARIA GRATIA PLENA. DOMINVS TECVM (in-8°, en h.). Elle est aussi distinguée par la pureté de son dessin que par le moelleux de sa gravure ; le style en est pieux et réel, les extrémités fines, les têtes jolies, malgré la petitesse des yeux et de la bouche, et les formes charmantes, bien que la Vierge ait le sein dissimulé par les draperies et que l'enfant Jésus ait le corps gras et les jambes grêles. Le graveur, tout en menant ses traits larges, ses petites hachures serrées et son pointillé, montre un soin des détails qui reste pittoresque, et obtient un effet entièrement exempt de sécheresse. L'effet d'une estampe au burin ainsi traitée est tout à fait comparable à celui qu'obtenaient les premiers graveurs en bois dans leurs contours estompés : c'est, je crois, un signe non équivoque de l'ancienneté du travail, indépendamment des nombreuses analogies de manière qu'il présente avec les ouvrages de l'école de Van Eyck.

2. *La Vierge et l'enfant Jésus*, débout sur un pavé à compartiments carrés et ronds (in-8°, en h.). Cette estampe est d'un travail large et même sale avec des hachures croisées; mais on y reconnaît le naturel de l'école flamande et quelque chose aussi de sa chaleur.

3. *La Vierge assise sur un trône ogival vu par section*, tenant

(1) *Catal. Delbecq*, 1re part., p. 23, n° 87.

l'enfant Jésus et lui donnant un fruit (in-16, en h.). Le style en est simple, le travail fin, mais plus avancé de facture que dans les précédentes; les mains plus sèches et les plis anguleux y annoncent aussi la dégénérescence de l'école flamande, telle qu'elle se prononça sous l'influence de Roger Van der Weyden.

M. Waagen, qui a noté ces dernières pièces, reconnaissait aussi l'influence de Roger Van der Weyden dans une estampe : la Messe de saint Grégoire, que je n'ai point remarquée et à laquelle il croyait pouvoir assigner pour date 1460 (1). En constatant le style flamand de ces estampes, M. Waagen caractérise leur gravure en l'assimilant au travail des nielles (*niello-like*). Cette comparaison rend en partie l'effet de ces petites hachures serrées et disposées surtout dans les plis des draperies. Il n'y a pas d'ailleurs d'autre analogie entre l'ouvrage des orfèvres florentins et celui des peintres flamands. Le professeur de Berlin a fait plus pour quelques autres estampes flamandes : il leur a trouvé un rapport déterminé avec des peintures connues. Une *Piété* où la Vierge est accompagnée de saint Jean et des trois Maries (in-8°, en h.), est rapprochée par lui d'une peinture d'Alber Ouwater, de Harlem, aujourd'hui à Vienne, et un *saint Christophe* lui a paru présenter de l'analogie, par son style aussi bien que par sa composition, avec un tableau de Memling, dans la galerie du duc d'Aremberg à Bruxelles.

La première de ces estampes montre des têtes irrégulières, des extrémités sèches et des draperies anguleuses; mais ces défauts envahirent aussi, comme on sait, l'école flamande : il y a de la douceur dans l'expression des figures, du pittoresque dans la distribution des ombres. La seconde est faite d'un burin un peu dur et trop appesanti dans certaines parties; la figure de l'enfant est charmante. Je n'ai point de raison pour repousser ces indications; pourtant il n'y faut pas chercher des traductions qui ne sont point dans les allures de l'art de ce temps, libre même dans ses imitations les plus effrontées. On n'a pas encore trouvé un tableau de Van Eyck, d'Ouwater, de Gérard de Harlem, de Dierick Stuerbout, de Roger de Bruxelles ou de Memling qui, de leur temps, ait été directe-

(1) *Treasures of Art*, t. I, p. 289.

ment gravé; mais le fait des rapports entre leur peinture et la gravure primitive n'en reste pas moins aujourd'hui très-constaté, même avant l'apparition des maîtres graveurs que nous verrons hériter directement de l'école.

C'est encore au Musée britannique que j'ai noté une petite estampe analogue, pour la composition, à une miniature du bréviaire de Salisbury que j'ai déjà cité. Le sujet est un des plus communs dans l'imagerie primitive : *saint Georges ;* il est traité ici avec un développement tout conforme à la légende : la fille du roi de Libye, agenouillée sur un rocher près d'un château, tient le cheval de son libérateur qui attaque le monstre pendant que cinq petits cavaliers prennent la fuite. La gravure est remarquable par le travail de burin aigu et fin qui fait ressortir les figures en blanc sur le fond. Dans la miniature, on lit le nom de la ville où se passa la scène renouvelée de Persée et Andromède : *Sylène ;* et le dialogue entre la fille et Georges : *bone juvenis fuge — filia quid postularis?*

Il n'est pas plus facile ici que précédemment de distinguer les pièces allemandes des pièces flamandes. Voici toutefois celles qui nous ont paru plutôt empreintes des caractères que nous avons assignés à l'Allemagne :

L'*Histoire de Samson*, en plusieurs sujets sur une feuille in-4° carrée; *Scènes de la Passion* de travail différent et de format in-12 ; la plus facile à localiser et la plus curieuse, n'existant par malheur qu'en fragment, in-4° l., représente des guerriers à cheval et à pied au bas d'un pays accidenté de rivages et de villes, dont plusieurs portent leurs noms : *Bochhorn*, *Raffespurch*, *Marckdorf*. Ces lieux se trouvent au nord du lac de Constance, dans la cosmographie de Munster.

Les collections de M. le duc d'Arenberg à Bruxelles contiennent plusieurs burins primitifs des plus précieux : *La Cour d'amour*, qui a été décrite ailleurs (1) et dont on pourrait affirmer davantage

(1) *Des Types et des manières des maîtres graveurs*, XVme siècle, p. 95. 1853, in-4°. M. de Brou en promet du reste une description qui ne laissera plus rien à désirer. *Revue universelle des arts*, t. VIII, p. 323. Bruxelles, 1858.

aujourd'hui l'origine flamande indiquée par le sujet non moins que par le style; *Sainte Anne entourée de saintes et de saints enfants*, qui, par la grâce de ses physionomies, atteste aussi la manière Van Eyckiste, et d'autres qui se classent déjà aux écoles plus connues de la gravure (1).

C'est à la même influence et à l'époque indéterminée qu'il faut placer l'estampe capitale de M. Camberlyn, à Bruxelles, que l'on a trop dépaysée : *Saint Georges*, pièce in-4° avec deux lignes d'écriture gothique en marge; sur la lame de l'épée est une sigle de peu d'importance (2). Le travail diffère beaucoup de celui des pièces précédentes, et le burin accuse, par ses hachures serrées, une grande recherche du modelé des corps et de la couleur dans l'armure et dans les arbres. Ces diverses parties sont dessinées avec force et justesse, les terrains semés de fleurs; la pièce est restée inachevée dans le fond, comme si l'artiste avait désespéré de l'effet pittoresque qui faisait défaut à l'impression de sa planche.

Les principales collections d'estampes, bien explorées, donneraient certainement aussi leur contingent d'anonymes primitifs. J'en ai vu à Berlin, à Dresde, à Bâle, mais je ne saurais en faire ici la nomenclature : le cabinet de Vienne, selon la description qu'en a publiée M. Bartsch le fils, le cabinet de Munich, dont M. Brulliot fils a fait connaître les richesses par des photographies, en renferment aussi plusieurs. On ne saurait affirmer que ces pièces, non plus que celles que je viens de décrire, soient toutes antérieures aux estampes des maîtres que nous décrirons plus tard. Il faut tenir compte de la persistance des premières habitudes, qui peut être, accidentellement et au milieu des progrès nouveaux, le fait d'artistes novices ou arriérés. Ces anomalies ne font que confirmer l'ordre reconnu. A l'exception de quelques petites pièces plus afférentes à l'imagerie où l'archaïsme se confine, le progrès se trahit seulement aux signes que je me suis efforcé de déterminer.

(1) *Des Types*, etc., p. 67.

(2) Brulliot (*Dictionnaire des monogrammes*, p. 1, n° 3189, 1832) a donné à peu près la marque de cette estampe que lui avait communiquée M. Camberlyn sans en faire connaître ni la manière ni l'origine.

L'ignorance où l'on est resté longtemps sur ces estampes primitives, et l'unité d'exemplaires où se rencontrent la plupart de celles que l'on connaît maintenant et dont le nombre a si fort augmenté depuis qu'on les apprécie, prouvent qu'elles furent toujours l'objet d'un tirage restreint et souvent de simples essais. Il faut tenir compte aussi de l'énorme déperdition qui a dû s'en faire et dont nous pouvons avoir une idée par la rareté, chaque jour croissante, de beaucoup d'estampes plus modernes. Les pièces à sujets mondains ont été l'objet d'une destruction toute particulière. Voici, après la *Cour d'amour* qu'on vient de voir, les seules dont j'aie gardé souvenir.

Le Jugement de Pâris (in-4° obl., cabinet de Paris) : *Mercurius, Pâris, Vénus, Junon, Pallas*, et au-dessus de la ville qui sert de fond : *Troien;* le dieu amène les trois déesses devant le berger qui dort encore. Mercure est habillé d'une longue robe et coiffé d'une barrette ; Pâris est en armure bourguignonne ; Vénus n'a pour vêtement qu'un collier et une couronne. Le travail est fait d'un trait fort appuyé de petites hachures quelquefois croisées. La pièce a été d'abord classée ici dans l'œuvre de Baldini ; mais au style des figures, comme aux lettres de l'inscription, on peut la tenir pour flamande.

La plus jolie pièce à sujet mondain que j'aie rencontrée est à Leipzig (1) ; on pourrait l'appeler : *la Fête des Fleurs*. Elle représente un groupe d'amoureux et deux damoiselles jetant des pommes et des fleurs à une bande d'enfants qui s'ébattent. On ne saurait trouver de morceau qui porte plus sûrement le cachet de l'ancienne école flamande et de la distinction où pût s'élever la gravure primitive dans de bonnes mains. Elle brille par la gentillesse des figures, l'expression délicate et la finesse du dessin.

Les traits que je me suis étudié à faire ressortir sont confirmés par le petit nombre d'estampes anonymes portant des dates que l'on a pu conserver. Sans attacher à ces pièces datées plus d'importance que n'en méritent leur exécution, le plus souvent infé-

(1) Chez M. Th. Weigel, où je n'ai pu que l'entrevoir. Le propriétaire se proposait d'en publier la description.

rieure, et leur sujet souvent insignifiant, elles sont surtout précieuses comme points de repère.

Telle est une suite de la Passion, dont une pièce, la *Flagellation*, porte la date de 1446 que j'ai fait connaître dans un mémoire (1) et où j'ai retrouvé les caractères du travail allemand antérieurement au maître de 1466. C'est la plus ancienne estampe au burin datée que l'on connaisse jusqu'à présent. Nagler a cité, il est vrai, deux pièces représentant chacune un Calvaire, l'une in-folio, l'autre petite et ronde : datées de 1430 et de 1441, et il en a fait deux nouveaux maîtres orfévres; mais comme ces estampes proviennent du cabinet de M. Derschau, de Nuremberg, antiquaire fort connu par ses falsifications, il y a lieu de suspecter l'ancienneté des épreuves et même l'authenticité des plaques d'orfévrerie sur lesquelles on les a tirées (2).

M. Passavant a fait connaître une estampe provenant de la collection de M. Weigel, à Leipzig, qui a plus d'importance. C'est une Vierge debout sur le croissant et tenant l'enfant Jésus occupé à écrire sur une banderole; elle est marquée de la lettre *P* et de la date 1451 (3). Le savant iconophile en loue beaucoup le style, le dessin et l'exécution, et cet éloge est confirmé par la reproduction en fac-simile qui est jointe à son mémoire; mais autant qu'il est permis de parler d'une pièce que l'on n'a point vue et sur une simple copie, nous ne voyons pas que ce soit une raison pour l'attribuer, ainsi que le veut M. Passavant, à une école de la haute Allemagne, et nous la trouverions plus rapprochée par le style des ouvrages connus des écoles des Pays-Bas.

S'il y a des dates pour mettre le sceau de l'authenticité au signalement que nous avons donné des pièces primitives, il y en a aussi pour prouver que certains anonymes ont gardé, jusqu'à la fin du

(1) *Une Passion de 1446; suite de gravures au burin, les premières avec date.* Extrait des publications de la Société archéol. de Montpellier. 1857; in-4°.

(2) Nagler, *Neues allgemeiner Kunstler Lexicon,* t. X. Munchen, 1835; in-8°.

(3) *Archiv fur die Zeichnenden Kunste.* Leipzig, R. Weigel, 1858; vol. IV. M. de Brou a disserté sur les deux estampes aux dates les plus anciennes, 1446 et 1451, dans un article de la *Revue universelle des arts,* t. VIII, p. 311. Bruxelles, 1859.

XVme siècle, des façons qui les feraient prendre pour primitifs. Je n'en citerai qu'un exemple, à cause du mérite de la pièce.

M. Waagen a donné comme un vieux ouvrage néerlandais exécuté de 1460 à 1480, une petite estampe du Musée britannique : *la Vierge et l'enfant Jésus sur son genou portant une fleur* (1) (in-12 et cintrée). Cette figure est en effet, avec ses formes pleines, d'une expression sentie et d'un travail aussi sobre que fin; mais je ne vois pas de raison pour ne pas accepter la date inscrite dans le cadre, 1492, qui m'a paru burinée de la même main que l'estampe.

On ne se rendrait pas compte du développement qu'avaient reçu la fabrication et la propagation des estampes, si l'on ne considérait, à côté de tous les corps de métier qui en pouvaient faire industrie, les couvents, qui faisaient vœu et industrie aussi de toutes les pratiques pieuses qu'alimentait l'imagerie. Heinecken a fait justement observer que la dévotion pour les images des saints était montée au plus haut degré au commencement du XVme siècle, et que le clergé distribuait ces images à toute occasion (2). Nous voyons, dans la légende de Quentin Metsys, que la vocation du peintre serrurier se révéla à l'aspect d'une gravure sur bois enluminée que les lazaristes d'Anvers distribuaient aux enfants dans les rues pendant les jours gras; mais la part qu'ils prirent à la composition de ces estampes n'est pas plus facile à faire parmi les pièces au burin que parmi les pièces en bois. J'ai cherché quelque temps s'il ne serait pas possible de voir un indice d'origine monastique dans les figures de saints particuliers ou dans les sujets d'une mysticité exceptionnelle qui se rencontrent en assez grand nombre chez les anonymes; l'intérêt de quelques-unes de ces estampes semblait y inviter : tels sont un *Saint Remacle* et un *Saint Guillaume* du cabinet de Londres, un *saint Ægidius* du cabinet de Paris, un *Moine augustin agenouillé devant une fontaine du saint sang*, du cabinet Camberlyn à Bruxelles; mais je n'ai pas su dépasser le champ des conjectures.

(1) *Treasures of Art*, t. I, p. 289.

(2) *Idee générale*, p. 249.

Les écrivains gothiques avaient l'habitude de laisser en tête des chapitres de leur texte des blancs qui devaient être remplis par les miniaturistes et les *rubricheurs*. Lorsque la gravure sur cuivre eut multiplié ses petites pièces de dévotion et y eut montré une exécution assez propre, on s'avisa quelquefois de les coller à la place des miniatures et des rubriques, en y ajoutant une enluminure et des traits rouges qui rappelaient la décoration accoutumée. Des livres, ainsi ornés, essayèrent de rivaliser avec les manuscrits à miniatures, avec les livres xylographiques et avec les livres imprimés à planches de bois; mais on ne voit pas qu'ils aient pris beaucoup d'extension. Ils semblent plus particulièrement sortis des couvents et ne se recommandent ni par la beauté de l'écriture, ni par l'originalité des gravures. On les rencontre d'ailleurs très-rarement dans leur intégrité.

Un collecteur de Gand, M. Delbecq, avait réuni un grand nombre de petites pièces au burin faisant partie d'un manuscrit provenant de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Pierre à Gand et d'un autre manuscrit à la gloire de sainte Godeleva qui contenait aussi de petites pièces gravées sur bois (1). Malheureusement ces pièces, séparées des manuscrits et dispersées, ont perdu une partie de leur signification. Voici ce que j'ai vu dans celles qui ont été recueillies au Musée britannique. Ce sont des sujets de la vie de la Vierge et de Jésus d'une composition puérile, qui ne sauraient être décrits : des figures courtes couvertes d'amples draperies avec des têtes douces et naïves et des extrémités défectueuses, dessinées avec préciosité et ombrées uniformément en quelques hachures longues et serrées; le style en est très-pieux, les fonds et les arbres y sont aussi de l'exécution la plus élémentaire, mais on ne saurait en tirer de conclusion formelle sur la date, tant l'art y est effacé; ce n'est, pour ainsi dire, que par le côté négatif qu'on y peut reconnaître l'école flamande, tant elles rappellent peu ce que

(1) Elles sont énumérées dans le catalogue de cette collection. Paris, *Alliance des arts*, 1845, première partie, nos 10 et suiv. Une note au no 58 porte que le manuscrit d'où proviennent ces pièces est des premières années du XVme siècle, et que M. Delbecq avait rédigé une dissertation sur l'originalité de l'école néerlandaise.

nous savons de sa distinction par les miniatures et même par les premiers livres des pauvres. Elles sont la plupart enluminées par petites places de teintes heurtées et encadrées de fleurons à l'encre bleue d'un goût singulier, rappelant plutôt des broderies de femme que des vignettes d'artiste.

Cependant l'exécution de ces estampes admet une certaine variété ; quelques-unes sont plus grandes, plus significatives par leur travail et par leur expression, et confirment plus clairement leur origine ancienne et flamande, telles sont : *La Vierge assise dans les plis de sa robe et allaitant l'enfant Jésus, Le Calvaire, Le corps de Jésus entre les bras de Dieu, Les Maries au tombeau.* Cette dernière pièce porte la marque de deux lettres gothiques **E. A.** *Trois figures de saints disposées dans des arcades cintrées, S. Benedictus couronné par deux anges, S. Scolastica virgo* et *S. Godoleva martyre,* montrent enfin un dessin fin, une bonne intelligence et une expression pieuse qui rappellent tout à fait la distinction de l'école. A Paris, on a recueilli aussi quelques pièces, provenant de la même collection, qui peuvent donner une idée de leur manière. Une d'elles, qui représente *Jésus sur la croix entre la Vierge et saint Jean*, porte, en minuscules gothiques, de chaque côté du pied de la croix, les deux mots *actum Gandavi.*

On voit, au cabinet des estampes, une suite de quatorze pièces du même genre qui ont été tirées d'un petit manuscrit en écriture cursive du XVme siècle contenant des extraits de saint Augustin, saint Anselme, saint Bernard sur la passion et donné au cabinet par M. Van Praet. Elles représentent des sujets de la passion de grandeur différente ; leur travail, plus inégal et plus pauvre que dans les pièces précédentes, porte des marques intéressantes d'archaïsme et d'origine rhénane ; les figures tracées d'un contour fort avec des pieds de singe sont ombrées de hachures en plumetis ; les draperies sont à plis roides et les terrains semés de petites fleurs.

J'ai sous les yeux une suite de vingt petits sujets de dévotion : madones, *ecce homo*, saints encadrés dans des O ou juxtaposés à d'autres initiales d'un manuscrit du même genre. Certaines de ces pièces sont d'un travail tout à fait rudimentaire, d'autres sont

plus avancées et plus délicates; il y en a qui pourraient être prises pour des nielles. Je les crois toutes d'origine rhénane.

Il ne faudrait pas croire pour cela que ces manuscrits et ces estampes fussent tous antérieurs à l'établissement de l'imprimerie. Les manuscrits ne cédèrent pas immédiatement la place aux livres imprimés, et les graveurs sur cuivre luttèrent quelquefois dans leurs textes avec les graveurs sur bois. Nous verrons la part que prit à ce travail le maître S. de Cologne.

Un des plus anciens imprimeurs de Bruges, après Colart Mansion, Henri de Valle ou Heinderic Van den Dale, publia, en 1503, un petit volume de méditations sur la passion et le rosaire, en 24 feuillets portant, au verso, 23 sujets gravés sur cuivre (1). M. Van Praet, qui a fait connaître ce livre et l'a légué à la Bibliothèque nationale, dit qu'il passe pour le premier livre imprimé dans les Pays-Bas avec de semblables gravures (2). Ces planches sont traitées au burin aussi petitement que possible et dessinées avec maladresse quoique avec minutie; elles gardent, par conséquent, beaucoup de la naïveté archaïque des premiers graveurs des Pays-Bas. Elles sont, de plus, relevées par une enluminure légère et harmonieuse. Le moine qui les composa en même temps que le texte s'est nommé dans le colophon : *frater dominicus Lupi ordinis fratrum predicatorum conventus Gandensis : orate pro eo.*

L'enluminure, dont le burin apprit le premier à s'affranchir, est le fait général des estampes que nous avons examinées jusqu'ici, à tel point que l'on pourrait appeler polychrome la gravure de cette première période. Les Flamands et les Allemands furent ceux qui en comprirent le mieux le système, en employant des couleurs

(1) *Quum secundum sanctos doctores nichil ita placitum est Dno Deo nec homini meritorium vite eterne quum cum gratiarum ordine meditari dominicam passionem. Insuper inter devotas et meritorias orationes precipue excellentie locum tenet rosarium Virginis Mariae : hinc est quod in presenti libello impresso posui figuras ad devotionem excitantes de passione Christi cum alia figura rosarii Virginis gloriose, etc... per fratrem dominicum Lupi ordinis fratrum predicatorum conventus Gandensis. Orate pro eo. Impressum Brugis per me Heynricum de Valle anno Domini MCCCCC tercio decima die mensis martii.*

(2) *Notice sur Colard Mansion*, pp. 12 et 95.

modérées et conventionnelles, comme il était usité dans l'architecture et dans la sculpture. En Italie, on ne voit rien de semblable, si ce n'est à Venise, qui eut avec le Nord des rapports d'art constants : les graveurs, même dans les bois les plus élémentaires, se passèrent de coloriage. En France, c'est le contraire qui a lieu : par suite de la prépondérance qu'avaient prise les miniaturistes, la gravure, quand elle se produisit, même à une époque avancée, ne fut considérée que comme un canevas et était recouverte d'une enluminure si épaisse que ses traits et ses hachures disparaissaient complétement. Ce rapprochement seul indiquerait combien la gravure fut, à l'origine, plus naturelle aux artistes du Nord. Sans choquer les habitudes reçues et le goût impérieux pour la couleur, ils firent la part du nouvel art : avec l'expédient du patron, ils tinrent tête aux miniatures, et les supplantèrent bientôt par la propagation facile de leurs planches. Ils surent suppléer à l'insuffisance de l'échoppe et du burin au début, mais réservèrent à leurs travaux une place qui permît des progrès rapides.

On a exhumé, dans ces derniers temps, à la bibliothèque de Liége, un assez grand nombre de manuscrits amassés par un moine de l'abbaye de Saint-Trond, de 1550 à 1574, qui se plaisait, tout en les copiant, à y coller les gravures qui lui tombaient sous la main. Quelques personnes, dit-on, y voudraient trouver la preuve d'une ancienne école de gravure à Liége, et d'autres y auraient vu des pièces du plus ancien travail (1). Je n'ai rien trouvé de pareil, en les parcourant; je n'ai aperçu que quelques gravures anciennes d'Israël Van Meckenen, du maître à l'S et quelques monogrammes noyés au milieu de beaucoup d'autres pièces plus modernes. La plus grande partie sont l'ouvrage d'un graveur de la localité sans manière, parce qu'il est sans talent aucun, burinant durement des saints du couvent et copiant des gravures de toute sorte, sans qu'on puisse lui assigner ni rang ni date; il est probablement contemporain du scribe, bien qu'il y ait encore beaucoup d'ar-

(1) *Les commencements de la Gravure aux Pays-Bas*, par M. Alvin, p. 57. Bruxelles, 1857; in-8°. M. Alvin promet de décrire les estampes des manuscrits de Liége, et nous saurons alors à quoi nous en tenir; mais il a bien voulu auparavant me les communiquer et j'en donne ici mon avis.

chaïsme dans son fait. L'histoire de l'art est impossible, si on ne la débarrasse d'abord de ces imageries, qui ne répondent à aucune idée plastique ou historique : leur qualité négative saute aux yeux, malgré toute la peine que s'est donnée quelquefois la main qui les a produites. C'est uniquement pour cela que je noterai deux estampes, les plus remarquables de celles qui se rencontrent dans les manuscrits de l'abbaye de Saint-Trond : *Sancta Felicitas* et *Sanctus Agacius* (in-4°, en hauteur).

La sainte Félicité est debout dans un portique de branchages où sont fourrés des saints en buste, des phylactères et des écussons; elle tient un livre et des verges à ses pieds; sept petites saintes sont assises sur des escabeaux. Le dessin et la gravure affectent beaucoup d'archaïsme, mais le travail est lourd, minutieux et mêlé de procédés très-avancés qui trahissent le graveur plus moderne. La désuétude se montre jusque dans les caractères gothiques qui entourent les figures.

Le saint Agacius est debout, sa bannière à la main, dans une riche campagne; à ses pieds est un moine agenouillé. Quelques fleurs sur le sol, assez bien faites, la perspective tout à fait manquée; la figure est modelée avec soin; tout le reste est massacré. Dans tout ce travail, il y a une dureté et une peine pour mal faire qui n'est jamais chez les artistes, quelque anciens qu'ils soient et quelque pauvrement qu'ils fassent.

VI.

LES MAÎTRES GRAVEURS DES ÉCOLES DU RHIN, DES PAYS-BAS ET DE LA HAUTE ALLEMAGNE.

École rhénane.

Malgré les efforts que nous avons faits pour distinguer l'art néerlandais de l'art allemand, les *printers* des *formschneiders*, les orfévres des peintres, et pour chercher entre les ateliers de Harlem, de Bruges, de Louvain, de Bruxelles ou de Cologne, les sources de tant d'estampes anonymes, on a vu combien d'incertitudes enveloppent toute la période impersonnelle de la gravure. Les produits de cet art embryonnaire, malgré leur nombre, malgré l'accueil populaire qu'ils reçurent, furent tellement méprisés qu'ils n'ont pas laissé de trace dans les documents. Parmi ces comptes et ces inventaires que l'on exhume maintenant avec patience et dans lesquels sont énumérés jusqu'aux moindres objets de l'ameublement et de la vaisselle, jusqu'aux plus minces quittances des peintres et des écrivains, pas un document n'est encore venu nous dire le nom que l'on pouvait donner à l'image imprimée en noir sur papier. Cette obscurité et ces incertitudes ne cessent pas, même au moment où un artiste, plus déterminé graveur que ses devanciers, produit un assez grand nombre d'estampes pour faire ce qu'on appelle un œuvre.

Le maître de 1464. — Ce graveur vaguement aperçu s'appellera, d'abord, le maître aux chairs emplumées (1), puis le maître aux

(1) Zani, *Enciclopedia*, part. II, t. II, p. 173. Le savant et sagace bibliothécaire de Parme, connaissant moins les estampes allemandes que les estampes italiennes, l'a confondu quelquefois avec le maître de 1466 et a varié dans la détermination de sa manière.

banderoles (1), enfin le maître de l'Alphabet et de 1464, parce qu'on lit cette date sur l'A d'un alphabet en figures grotesques incomplétement décrit par plusieurs auteurs (2), mais bien signalé par son travail tout particulier.

Cet alphabet que l'on voit au cabinet de Dresde présente d'abord cette circonstance singulière qu'il est une copie de l'alphabet xylographique dont nous avons déjà parlé, seulement le dessin en est tout grimaçant, l'exécution plus barbare, le style entier y dénote une école différente. Le maître est d'ailleurs mieux connu par d'autres estampes originales et faites dans une manière qui justifie l'appellation dont Zani l'avait salué et que l'on devrait en attendant lui conserver, car elle est parlante, prise de la facture même du graveur qui est plumeuse. Voici les principales :

Les Jours de la création, avec légendes en latin et en bas allemand. On voit à Dresde, *la Création de la lumière : secunda die factum est firmamentum.... Einde tweden daghe maerz....* (3). En présence de Dieu le Père assis, dans un coin, sur son trône où perche le Saint-Esprit, et de Dieu le Fils faisant signe de la main droite, les anges de lumière précipitent les anges de ténèbres dans le creux des rochers. On voit, à Berlin, *la Création des animaux : quinta die dixit Deus ut producerentur reptilia et volatilia super terram. Enden unfden daghe maeckde Got...* Dieu, les deux doigts levés et tenant un pli de son manteau, est debout devant un ruisseau où nagent des poissons et des reptiles et près

(1) Duchesne, *Voyage d'un Iconophile*, p. 188; 1834. L'ancien conservateur de Paris, une fois accroché à ses banderoles, croit voir son maître dans toutes les estampes qui portent de longues inscriptions; il le donne tantôt comme allemand, tantôt comme flamand.

(2) M. Harzen a lu 1459, parce qu'il a pris pour un V le X que forme le septième chiffre; Bartsch en a décrit six lettres parmi ses *Anonymes du XVme siècle*, P. G., t. X, p. 68; M. Bartsch (Friedrich ritter von), *Die Kupfurstichsammlung der K. Hofbibliothek in Wien*, p. 84, 1854, l'appelle le maître de 1464; mais comme cette date est écrite sur l'alphabet xylographique et que notre graveur au burin n'a fait que la copier, elle n'indique autre chose, quant à lui, qu'un travail postérieur à 1464. M. Duchesne se borne à trouver plus que douteuse la date de 1480, que lisait un autre.

(3) Cette pièce a été décrite par Zani, dans le volume cité.

d'une montagne où perchent des oiseaux, particulièrement l'autruche un fer de cheval au bec. Il est vraisemblable qu'il avait ainsi fait les six jours, mais ils n'ont point été trouvés.

Moïse se déchaussant devant le seigneur et Gédéon à genoux devant l'ange. Je n'ai rencontré qu'au cabinet de Paris cette estampe, dont on doit remarquer d'abord le sujet, comme dans la *Bible des pauvres* encadré de colonnettes ogivales et parsemé d'inscriptions gothiques (1).

Sainte Anne et sa lignée, Marie la Vierge, Marie Madeleine, Marie Salomé et toute la famille composée de dix grandes personnes, hommes et femmes, et de neuf enfants, y compris l'enfant Jésus; Joachim, Cléophas, Joseph, Elméria, Alpheus, Elmin, etc. Cette estampe, qui se rencontre à Dresde, est remarquable par son ordonnance symétrique, ses expressions immobiles et l'hiératisme prononcé de son style, malgré la recherche de quelques détails, tels que la barbe en deux tresses de Joseph, les besicles d'Alpheus, les coiffes en bourrelet des femmes, parmi lesquelles la Vierge seule est en cheveux, la tête chargée d'un nimbe plus épais, et enfin par les longues légendes latines qui l'accompagnent: *Anna solet dici tres concepisse Marias,* etc.

Après les pièces capitales se rangent d'autres pièces intéressantes à divers titres: l'*Annonciation* (à Dresde), où plusieurs scènes sont superposées à la scène principale encadrée d'un plafond ogival, et accompagnées de phylactères à inscriptions; la *Flagellation* (à Dresde), où les inscriptions latines garnissent les marges autour de la pièce; la *Résurrection,* à Berlin et à Bâle; la *Sibylle tiburtine et Octave, saint Jean-Baptiste portant l'agneau,* à Bâle; *Samson combattant le lion* (2) (à Paris), dont le sujet, ayant été traité par plusieurs graveurs primitifs à l'imitation les uns des autres, tels que le maître de 1466 et François Van Bocholt, peut fournir des

(1) J'en ai donné une description plus ample dans *Les types et les manières des graveurs,* XVme siècle, p. 67. 1843; in-4°.

(2) Bartsch en a décrit trois dans l'œuvre du maître de 1466, sous le nom de *David tuant le lion,* et une dans l'œuvre de François de Bocholt, vol. VI, pp. 5 et 80. Zani les a aussi décrites, *Enciclopedia,* part. II, t. III, pp. 245 et 248, avec une précision et une critique qui furent toujours étrangères à Bartsch.

comparaisons curieuses. *Les Apôtres* debout sous des dais ogivaux et des phylactères; on voit, à Paris, *saint Jean* et *saint Jacques le Mineur;* ils ont tous été décrits par Bartsch parmi les anonymes du XVme siècle.

On peut se dispenser d'augmenter cette liste de plusieurs pièces dont l'attribution a été faite par M. Duchesne sans autorité, comme *la Fontaine de Jouvence : Virtus mea senectute tabescit*, etc., pièce du cabinet de Berlin, où le style gothique et tudesque et l'exécution pauvre ne compensent pas suffisamment la crudité du sujet; *le Jugement de Pâris* et plusieurs autres pièces de sujets mondains (1), dont j'ai parlé précédemment; mais, en y comprenant les pièces importantes du Musée britannique dont je parlerai tout à l'heure, on a tous les éléments nécessaires pour constituer un œuvre et déterminer une manière.

Le maître au plumetis dérive, quant à la composition, des dessinateurs des livres des pauvres; il prend ses sujets dans la même catégorie, il les dispose volontiers dans des compartiments ogivaux et les accompagne d'inscriptions; mais il s'écarte d'eux par le style aussi bien que par l'exécution matérielle de ses planches. En gravant en creux ses cuivres, l'artiste, occupé de ses surfaces autant que de ses contours, les charge de petits travaux uniformes en coups de plume ou pointes de flèches, et n'obtient pour effet que des clairs placés arbitrairement sur les têtes, les mains et quelques éminences, ou des ombres ramassées dans les plis de ses épaisses draperies; ses fonds ressortent ordinairement en clair et sont semés de quelques brins d'herbe; ses arbres sont dentelés, comme ceux des graveurs xylographiques : il manque également dans les plans et dans les détails; enfin ces estampes, bien qu'à l'encre noire, paraissent tirées au frotton plutôt qu'à la presse. Il a une façon de dessiner dont on chercherait vainement, je crois, les précédents : ses têtes manquent de crâne, ses nez sont alternativement très-allongés dans les têtes de profil et très-écarquillés dans les têtes de face; ses formes en général roides; ses physionomies, oscillant entre la grimace et l'immobilité, sont absolument étran-

(1) Bartsch, *Le Peintre Graveur,* t. X, p. 41, n°s 5, 6, 7.

gères à toute beauté; sa Vierge même est dépourvue de l'expression piteuse qui en tient lieu dans beaucoup de madones primitives.

A tous ces signes, je ne reconnais ni un peintre, ni un orfévre, mais un graveur opiniâtre, un de ces artistes qui s'attachent aux difficultés d'un art, même alors qu'ils ne sont pas doués des facultés par lesquelles on les surmonte, et qui contribuent à ses progrès sans y gagner la moindre gloire. Si l'on voulait bien ne considérer les nombreuses gravures au burin qui ont précédé que comme des essais d'artistes adonnés à un autre art que celui de la gravure, mais s'exerçant accidentellement à cet art nouveau, le maître au plumetis serait le premier graveur sur cuivre de profession.

A quel pays appartient-il? Ses qualités abruptes ne le font pas facilement classer. Il paraîtrait, par sa lourdeur et la laideur de ses types, convenir à l'Allemagne; mais l'époque où il arrive est celle où l'art des Pays-Bas se dégrade et se rapproche de celui de l'Allemagne. Les légendes de plusieurs pièces qu'on lui a attribuées le rangeraient dans les Pays-Bas. Une estampe très-ingénieusement décrite par M. Sotzman, et dont on connaît un exemplaire à Londres et un autre à Vienne, trancherait la question (1). Elle représente une allégorie sur la mort de Marie de Bourgogne arrivée en 1482. Son mari, Maximilien, avec d'autres personnages morts ou vivants alors : Frédéric III, Louis XI, Philippe le Bon, Charles le Téméraire, y figurent en présence du Christ et de la Mort, devant un tombeau entre la roue de fortune et l'arbre de vie, emblèmes de la fragilité des grandeurs terrestres, avec deux monogrammes sur des cœurs, qui ne donnent pas, comme on pourrait le croire, les noms du graveur, mais ceux de sainte Marie. M. Sotzman conclut de l'examen de cette estampe que le graveur était Flamand et qu'il travaillait en 1482; il conjecture, de plus, qu'il était frère de la Vie commune, et que son portrait pourrait être même celui du moine qui figure sur la pièce portant une longue inscription. Bien que les figures soient vivantes, dit-il, le dessin en est roide, et d'une confusion de lignes qui indique un

(1) *Kunstblat*. 1850, nos 10 et 15. — Waagen, *Treasures of Art*, I, p. 290.

développement artistique très-inférieur. Un tel résultat est naturel, même à une époque comparativement avancée, dans une communauté dont le but principal était l'enseignement par l'art, mais non l'enseignement de l'art lui-même (1).

J'ai vu cette estampe au Musée britannique. Je ne saurais être aussi affirmatif tant sur son sujet que sur l'auteur; mais je dois convenir que je n'ai point lu toutes les légendes qui l'émaillent. C'est un placard historique et moral sur la mort d'un grand qui n'est point nommé et qui m'a paru être un homme et non une femme, Charles le Téméraire, par exemple, plutôt que sa fille; le travail de gravure à estompages et plumetis, comme celui de notre maître, est cependant plus petit et plus pesant, et les figures très-insignifiantes ne déterminent point un artiste.

Je le retrouverais plus volontiers dans une suite du Musée britannique qui représente les neuf preux en trois planches : le noble Josué, le roi David et Judas Machabée; Hector de Troie, le roi Alexandre et Jules César roi; le roi Arthur, Charles roi et Godefroy roi. Chaque preux en pied est suivi de six vers latins et séparé comme pour être coupé en jeu de cartes. Ces figures sont longues et maigres, bardées, écussonnées et enrubannées avec un goût très-tudesque (2); mais le dessin ne manque pas de hardiesse; la gravure est d'un travail estompé et d'un effet mat que nous avons vu dans les pièces déjà décrites.

Le Musée britannique possède encore d'autres estampes dans une manière analogue : une pièce d'indulgence portant *la Messe de saint Grégoire* avec sept lignes de formule, deux scènes de la passion : *le Couronnement d'épines* et *la Descente aux enfers*, et une *Histoire de Samson*, en plusieurs scènes, tout à fait différentes des pièces sur ce sujet que nous avons déjà citées : deux petites scènes supérieures représentent l'une *Samson emportant les portes de*

(1) M. Friedrick von Bartsch, qui accepte les conclusions de M. Sotzman, classe le maître parmi les bas Allemands du XVme siècle : *Niederdeutsche Kunstler des 15 Jarhunderts*, avant le maître à la navette, Franz van Bocholt, et Israël van Mecklen. *Die Kupferstischsammlung der Hofbibliotheek in Wien*, 1854, p. 84.

(2) *Treasures of Art*, p. 290.

Gaza et l'autre *Samson égueulant le lion.* La scène principale offre *Dalila coupant les cheveux de Samson;* des phylactères courent sur toute la composition : *Quod Dalila fecit Sampsonem, dormivit in gremio suo, crines deposuit, et sic fortitudinem perdidit.* Les personnages sont précieusement costumés : Dalila, d'une figure assez jolie, est coiffée de nattes plates avec une tournure busquée, un sein saillant et son nom écrit dans la frange de sa robe; Samson, dont l'attitude est fort abandonnée, est vêtu d'une jacquette boutonnée aux manches, d'un chaperon déplié sur les épaules, de chausses étroites et de houssettes pointues. L'exécution se fait remarquer par l'estompage du contour et l'ombre des plis toute formée de petits coups de burin serrés.

La supputation de toutes les estampes au plumetis, dont je n'ai pas épuisé la liste, fait conclure à l'existence d'un maître assez fort pour établir une manière de graver au burin, solide, affranchie d'enluminure, lequel fut suivi de plusieurs imitateurs s'attachant à ses procédés de burin plutôt qu'à son dessin, d'ailleurs peu fixé et peu distingué. Le caractère le plus général de cet atelier, c'est l'imitation des planches xylographiques enluminées. Ses produits tiennent, dans la gravure au burin, la place que les ouvrages des cartiers tiennent dans la gravure sur bois. Le pays où il s'installa reste incertain; mais, par la laideur des types, la charge du dessin et l'appesantissement de la gravure, il paraît tenir à l'Allemagne. C'est encore près du Rhin que, par conjecture, je le placerais, en tenant seulement pour certain qu'il appartient à ce moment où l'école rhénane et l'école flamande, déjà déchues, avaient de plus amalgamé leur style dans une foule de tableaux que l'on trouve à Cologne, comme en Westphalie et en Souabe, où l'on constate des qualités et des vices communs aux tableaux de Bruxelles et de Louvain, sans découvrir sur leurs auteurs des éclaircissements plus satisfaisants que ceux que nous trouvons sur les auteurs de nos estampes.

Le maître de 1466. — La plus grande divergence règne parmi les auteurs à propos de l'origine du maître qui a signé quelques-unes de ses estampes des lettres *E. S. G. S.* et des années 1466,

1467 et aussi 1461. (Planche des monogrammes, n° 2.) Bartsch le croyait volontiers Suisse, et Ottley le faisait naître à Bocholt. Jacques de Jongh, annotateur de Van Mander (1), y voyait Engelbrechtsen de Leyde, père de Cornelis Engelbrechtsen. M. Nagler y trouve Érard Schoen, peintre-orfévre de Munich (2). Une opinion intermédiaire devait naturellement se produire après ces assertions contradictoires: elle n'a pas manqué.

Suivant M. Waagen (3), le maître de 1466 appartient à l'école du bas Rhin : le caractère de ses figures et le style de ses draperies correspondent exactement aux ouvrages d'un peintre de Cologne, connu sous le nom de maître de la Passion, qui travailla vers la seconde moitié du XVme siècle et fit dans sa manière un mélange des traces de la vieille école de Cologne et des modèles introduits par l'école de Van Eyck. M. Waagen remarque cependant dans le maître de 1466 un caractère plus profond et plus religieux, et pense que, comme Martin Schongauer, il travailla pendant un temps dans l'atelier de Roger Vander Weyden.

M. Waagen a voulu, de plus, reconnaître la main du maître graveur dans un tableau de la Vierge tenant l'enfant Jésus et un livre qu'elle lui fait feuilleter, trouvé à Bonn et conservé au musée de Berlin. J'avoue que, malgré la condescendance due à l'opinion du conservateur des tableaux de Berlin, je n'ai pu la suivre sur ce dernier point. Ce tableau, malgré les formes angulaires de son des-

(1) M. Michiels a reproduit cette opinion dans son *Histoire de la peinture flamande*, t. II, p. 391; 1845. Heinecken l'avait déjà réfutée dans son Dictionnaire des graveurs (partie restée manuscrite à la bibliothèque de Dresde), où il a fait la remarque que cet éditeur de la nouvelle édition du Van Mander se saisit de tout ce qui est anonyme pour l'attribuer aux Hollandais.

(2) *Kunstblat*, 1853, n° 9. M. Duchesne avait aussi indiqué la Bavière comme la patrie probable du maître (*Voyage d'un iconophile*, pp. 29 et 45). M. Harzen a réfuté cette conjecture, qui s'appuie sur un tableau de la cathédrale de Munich. Cette peinture est, selon lui, fort inférieure aux estampes et d'un caractère différent. Le chiffre que l'on invoque est aussi sans rapport et n'est formé que de lettres capricieuses et insignifiantes, comme on en voit dans les peintures des quatorze centistes. *Le Vite di Vasari*. Marc Antonio. ed. Firenze, t. IX, p. 258; 1853.

(3) *Treasures of Art*, t. I, p. 291. London, 1854.

sin, m'a paru étranger à la manière tranchée qui règne dans les estampes. Je n'y ai pas trouvé ce dessinateur ressenti et ce graveur coloré qui, mieux qu'aucun autre artiste de son temps, sut rendre les goûts fantastiques et monstrueux, les préoccupations religieuses et les tendances mystiques et symboliques du moyen âge allemand, sans échapper à l'esprit de satire qui l'envahit au XVme siècle.

La recherche la plus récente et la plus heureuse au sujet du maître de 1466 est due à M. Harzen, de Hambourg (1). Ce savant iconophile a reconnu son nom dans la liste des orfévres des Pays-Bas dressée par M. de Laborde, sous la date de 1482, et dans *la Couronne margaritique* de Jean Lemaire :

. . . . . lors un Vallencelois,
Gilles Steclin, ouvrier fort autentique,
Lui dit ainsi : maistre tu me congnois (2).

L'application des initiales *E. S.* et *G.* qui se trouvent sur les estampes, aux noms de *Gilles* ou *Egidius Steclin*, est tout à fait pertinente. Bien des doutes peuvent s'élever encore sur l'attribution à ce *Vallencelois*, nommé seulement à des dates postérieures (3), d'un œuvre aussi allemand que celui de 1466. M. Harzen les résout en partie par des conjectures ingénieuses sur l'origine allemande du père Hans Steclin, dont le nom, corruption de *Steechner,* désignait suffisamment la profession, et sur les diverses résidences de Gilles, qui, semblable aux imprimeurs primitifs, aurait transporté ses planches et sa petite presse en plusieurs lieux : de Cologne à Einsielden en Suisse, en Souabe, en Alsace, dans le Pala-

(1) *Archiv. fur die Zeichnenden Kunste*, V; 1859.

(2) *Illustrations de Gaule*, par Jehan Lemaire, p. 79. Lyon, 1549, in-4°.

(3) *La Couronne margaritique*, dernier ouvrage de Jean Lemaire, ne fut publiée qu'après sa mort (1524). Il est vrai que les artistes qu'il fait intervenir allégoriquement dans la composition de la Couronne à la louange de Marguerite d'Autriche, appartiennent pour la plupart à un temps fort antérieur. On y trouve désignés, avec Hans et Gilles Steclin, dans l'espace de soixante et dix vers, Van Eyck, Vander Weyden, Stuerbout, Fouquet, Memling, Schongauer et plusieurs autres artistes aujourd'hui peu connus, tels que Marmion, Nicole d'Amiens, Maistre Loys, Bauduin de Bailleul.

tinat, en France même, enfin dans les États de Bourgogne et à Valenciennes. Il reste encore beaucoup à dire, ainsi qu'on le verra par l'examen de l'œuvre; mais, en attendant que de meilleurs renseignements soient obtenus, on peut, je crois, adopter le nom de *Gilles Steclin* de préférence à tous ceux qui ont été proposés.

L'esquisse que j'ai donnée de cet œuvre (1) n'est point toute à refaire, et son histoire ne pourrait être achevée qu'après le catalogue analytique complet; mais il y a bien des observations à noter. La plus importante, c'est que les cent treize pièces décrites par Bartsch, en y ajoutant les dix-huit pièces placées en appendice, les trente pièces citées par Brulliot, les pièces inédites que portent les catalogues des cabinets particuliers et toutes celles qu'on pourrait trouver dans les collections publiques (2), doivent être considérées comme l'œuvre d'une école plutôt que d'un homme, d'un atelier principal suivi d'imitateurs. Nous avons vu la même pluralité dans l'œuvre du maître au plumetis, et elle se reproduira pour d'autres graveurs de ce temps où la personnalité des artistes n'est pas encore toute dégagée et où de nombreux disciples entourent chaque maître, où de nombreux plagiaires suivent chaque découverte. Ce sont comme des satellites qui ne manquent jamais à une manière quand elle paraît à l'horizon.

La plus ancienne de ces estampes portant une date : *La Vierge dans une encoignure ogivale tenant l'enfant Jésus et une rose,* est bien de 1461, ainsi que l'avait indiqué Strutt, et non de 1467, comme pensait Bartsch, qui, du reste, n'avait pas vu la pièce (3). Le quatrième chiffre, vérifié sur l'original au cabinet du Musée britannique, est semblable au premier, et bien qu'il y ait un appendice à l'extrémité de l'1 qui prête à amphibologie, on ne peut le prendre ici pour un 7, qui, dans les autres dates du maître, a le

(1) *Des types, XVme siècle*, p. 68.

(2) M. Duchesne en a cité un grand nombre dans le *Voyage d'un iconophile,* sans y ajouter une seule observation utile. La liste la plus ample est celle qui a été donnée par M. le directeur du cabinet de Dresde, Frenzel (*Archiv. fur die Zeichnenden Kunste,* Leipzig, 1852, n° 1), et qui va jusqu'au nombre de deux cents pièces.

(3) *Peintre-Graveur,* t. VI, p. 52.

crochet angulaire autrement prononcé. Il faudrait dont l'appeler le maître de 1461, si l'on tenait à le désigner par la date la plus ancienne de ses ouvrages.

On a voulu trouver des preuves de son travail jusqu'en 1480 et 1481; mais les pièces citées à l'appui ne sont pas probantes. Les armoiries de l'évêque d'Eichstadt, datées de 1480 et placées à son œuvre dans le cabinet Britannique, bien que gravées dans des procédés analogues, sont d'un travail trop dur et trop lourd pour être comptées au maître. La pièce de *Noël*, avec une inscription en bas allemand, l'enfant Jésus sur une fleur, *een goot selig ior* (1), est plutôt de quelque élève; mais la date de 1481 que M. Waagen y a lue (2), est manuscrite et fort postérieure; ce qui est certain, c'est que la date de 1467 marque le point culminant de sa carrière.

Il est probable que le maître de 1461 a pris des leçons de Roger Vander Weyden. M. Waagen a même cité un tableau du musée de Berlin donné à Roger et portant le même sujet qu'une estampe du graveur, *la Sibylle Tiburtine et Auguste* (3). L'on pourrait alléguer encore les nombreux motifs d'architecture que celui-ci place dans ses estampes; mais ce trait est commun à la plupart des graveurs primitifs. Quant aux types de ses figures, aux tendances de son dessin et aux nuances de sa gravure, je le vois osciller entre le maître au plumetis et Martin Schongauer. Comme le premier, il se mit à la suite des livres des pauvres. Il fit un *Ars moriendi* (4) et un alphabet gothique qui n'est qu'une imitation très-libre et très-chargée de celui que nous avons décrit. Il

(1) *Le Peintre-Graveur,* t. X, p. 34, n° 66. Bartsch ne l'avait pas placée dans l'œuvre du maître de 1466 et n'y avait pas lu de date.

(2) *Treasures of Art,* t. I, p. 293.

(3) *Le Peintre-Graveur,* t. VI, p. 7, n° 8. Bartsch la nomme *Salomon adorant les idoles.* Il a été trompé par deux petites colonnes surmontées de statuettes et placées de chaque côté du sujet. Il y a dans l'œuvre du maître, au cabinet de Paris et au Musée britannique, une estampe sur le même sujet, plus grande, qui paraît l'ouvrage d'un autre graveur.

(4) Il y en a une pièce au cabinet du Musée britannique. La suite m'est indiquée par M. Carpentier comme conservée à Oxford.

commence, comme lui, par semer des travaux au plumetis; mais il distribue ses lumières et taille fortement ses ombres. Les longs nez, les pieds de singe accusent dans ses figures des habitudes analogues. D'un autre côté, l'expression de ses têtes douce et piteuse, les yeux petits et les traits arrondis, en contraste avec des membres secs, constituent sa parenté avec Schongauer. A prendre ce qu'il y a de plus personnel dans sa manière, j'y ai vu des formes maigres, petites et anguleuses, rendues avec un burin léger dans les chairs, ailleurs nombreux et coloré, des traits petits et laids, relevés par un sentiment de douceur dans les pièces religieuses et par un esprit de satire dans les pièces mondaines. Il étudia plutôt d'après les sculptures et les peintures gothiques que d'après la nature, n'eut pour idéal que le mysticisme de son pays, pour modèle qu'une tête compatissante et des figures sèches et tourmentées. Mais, dans ses limites, il fut un praticien consommé, et montra, comme les ouvriers gothiques, beaucoup de sentiment dans la laideur et autant d'adresse de main pour rendre sur une figure la mièvrerie germanique que la décoration flamboyante dans une chapelle. Il ne reçut pas l'inspiration d'une beauté unique et pure; il eut, ce qui en tenait lieu alors, beaucoup d'expression dans le dessin, et posséda le génie de la gravure. Il fut le premier dont le burin sut animer les figures et relever les corps par le nombre et la variété des travaux, et faire resplendir des lumières sur un fond compacte. C'est en ce sens seulement que Bartsch a dit vrai en l'appelant le premier graveur de l'Allemagne (1); car, dans le sens propre des mots, on gravait en creux, dans l'Allemagne même, vingt ans auparavant. Mais tandis que les graveurs primitifs ne font que des essais dont bien souvent l'œil de l'archéologue seul trouve le mérite, le maître de 1466 produisit de véritables chefs-d'œuvre de gravure, dont les plus riches amateurs célèbrent la beauté à beaux louis sonnants.

La pièce de cet œuvre où l'on trouve au plus haut degré la

(1) M. Duchesne répétait encore, en 1854, qu'il était probablement le premier qui ait fait usage, en Allemagne, de la découverte due à Finiguerra de Florence. *Description*, p. 13.

distinction propre à l'école Van Eyckiste, est *l'Adoration des Rois*, in-8°, en haut. (1) : la Vierge, accroupie au milieu dans les plis de sa robe, tient l'enfant Jésus assis sur sa cuisse, en le soutenant du bras gauche et lui tendant la main droite; deux rois s'inclinent devant, l'un en joignant les mains, l'autre en présentant l'or; le troisième, le Maure, se tient debout, la corne d'encens à une main, le chaperon à bouts pendants dans l'autre. Joseph s'avance sous l'auvent de l'étable, au second plan, où se tiennent modestement le bœuf et l'âne; au fond, sur un mamelon, un berger aperçoit l'ange qui porte l'étoile.

Le style charmant de naturel, de délicatesse et de sentiment, le dessin arrondi dans les extrémités, précieux dans les tournures et exquis dans les expressions; la facture ménagée du burin, qui n'appuie que dans quelques parties essentielles; enfin, le soin des détails dans les planches et les briques de l'étable, dans les fleurs du terrain, donnent à cette pièce, qui est d'ailleurs sans marque, tant de distinction que j'ai cru longtemps qu'on devait y reconnaître la main de l'un des meilleurs peintres de l'école de Van Eyck plutôt que celle du graveur de 1466; cependant, les habitudes principales de sa facture s'y trouvent, et on peut penser qu'il travailla ici sur le dessin ou la miniature de Roger Vander Weyden, et c'est pour cela qu'il n'aura pas signé.

Les premières estampes du maître que nous ayons à considérer sont celles où il mit toute sa force et où il attacha sa marque : *la Madone d'Einsidlen*, marquée *G*, 1466 (2), représentant la cha-

(1) Il y en a deux exemplaires au cabinet de Paris : l'un, imprimé sur une feuille de papier fort ou de peau, à grandes marges, a reçu une enluminure qui altère la délicatesse de la gravure et qui l'avait fait classer aux bois coloriés. Il porte ce bout de prière, d'une écriture à l'encre rouge du XVme siècle et dans l'idiome des bords du Rhin : + *Ythr Heiligen dry Kunig* + *Caspar* + *Melchior* + *und Balthisor* + *Bittent Got fur uns* + *Amen* +. Elle a été achetée à la vente Revil 540 francs. Cette pièce n'est pas celle qui est décrite par Bartsch, t. VI, p. 10, n° 14. Il y en a deux autres sur le même sujet, à Paris et à Londres, qui en diffèrent aussi. Mais celles-ci, d'une exécution plus lourde et d'un style plus grimaçant, rentrent dans les produits les plus vulgaires de cet atelier.

(2) Bartsch, t. VI, p. 16, n° 35. Il y en a à Paris une fort belle épreuve. Le

pelle de ce pèlerinage fameux, avec la Vierge, son enfant, des lampadaires sur l'autel, les pèlerins agenouillés devant, à la cantonade et dans la tribune la bénédiction et le concert célestes; *la Vierge et l'enfant Jésus sur un trône, entre huit anges et la couronne surmontée par le Saint-Esprit*, marquée *G.*, 1467, *S.* (1). Le type qu'on peut voir dans ces deux pièces, et qu'il tira, semble-t-il, de la même source que Schongauer, a de petits yeux, une petite bouche et un gros nez dans un ovale très-plein; ces traits accentués par des coups de burin appuyés ont une expression toute particulière de mièvrerie. L'initiale prise ici par le maître, et qui n'avait point encore été interprétée, vient de recevoir une explication toute naturelle par la découverte de M. Harzen, mis sur la piste de son véritable nom de Gilles Stéclin.

La vraie image portée par saint Pierre et saint Paul (2), *le Sauveur* (3), et l'admirable pièce appelée *la Patène* (4), qui représente le Christ assis dans un paysage à côté de l'agneau, entouré des quatre évangélistes avec leurs symboles au milieu des plus riches foliatures, nous font voir dans maître Gilles ce type que M. Waagen rapproche des types des mosaïques, mais qui a ici une expression de pitié toute particulière, avec de petits yeux,

cabinet de Munich en possède une autre qui a été photographiée dans les *Copies photographiques* publiées par M. Robert Brulliot. L'on a parlé ailleurs de la circonstance unique que présente une épreuve effacée de cette estampe, conservée au cabinet de Paris, sur laquelle paraît imprimée une estampe italienne. J'en ai vu depuis une autre au Musée britannique, mieux conservée. Les ceintres de la chapelle d'Einsilden sont parfaitement visibles sous la figure de *Guerino dit Meschin* qui dut être gravée à Venise, où le brocantage avait apporté sans doute de vieux cuivres allemands que les Welches ne jugèrent bons qu'à être repolis. C'est sur cette épreuve que M. Carpentier, conservateur du Musée britannique, découvrit la gravure de la madonne d'Einsilden et communiqua sa découverte à M. Passavant, qui l'a porta à Paris.

(1) Bartsch ne l'a décrite que d'après Heinecken. *Appendice*, p. 48. Elle est encadrée au cabinet de Paris. Duchesne, *Description*, p. 13, n° 16.

(2) Bartsch l'appelle le *saint Suaire*, p. 33, n° 86, et Heinecken le *Suaire avec la face du Sauveur. Appendice*, p. 49. Elle est au cabinet de Paris.

(3) Bartsch, p. 32, n° 84. — Duchesne, *Description*, p. 14, n° 18.

(4) Bartsch, d'après Heinecken *Appendice*, p. 47. Elle est aussi au cabinet de Paris.

un front plissé, et une longue commissure du nez à la bouche.

Une autre pièce signée des initiales *E. S.* (Egidius Stéelin, selon M. Harzen), est datée de 1467 : *l'Enfant Jésus*, dans une gloire en forme de cœur au bas de la croix et au milieu d'un trophée d'anges et d'arabesques, porte une banderole avec une inscription en bas allemand : *Celui qui porte Jésus dans son cœur aura la vie éternelle.* La finesse et l'expression naïve des têtes, aussi bien que la distinction du dessin, donnent à cette estampe de l'analogie avec l'*Adoration des Rois* que j'ai citée la première.

Le gros de l'œuvre se compose ensuite de pièces non signées, mais dont la consanguinité est évidente : *l'Histoire de Samson, la Nativité, le Christ après le baptême béni par la Trinité, la Vierge entre des saintes et des anges, le Bain de l'enfant Jésus, Saint Michel délivrant la reine de Lydie, Saint Sébastien*, etc. (1). Ces estampes ne sont pas d'un mérite égal; il y a aussi des variétés de facture qu'on ne rencontrerait pas dans l'œuvre d'un graveur appartenant à une époque plus avancée; plusieurs se présentent même deux ou trois fois avec le même sujet traité différemment. Il faut, enfin, y faire la part des imitations et des copies; mais on n'y reconnaît pas moins le développement logique et régulier d'une manière. Ses types et ses principes de dessin arrêtés, le graveur se débrouille dans ses travaux de burin en passant du plumetis, unique ressource de ses devanciers, au lumineux des chairs, à l'empâtement des traits, des plis et des fonds.

Son plus grand mérite comme dessinateur fut dans la composition qu'il faisait grande, dans l'expression des têtes et dans la largeur des draperies : quant au nu, il resta trop asservi aux habitudes gothiques. Il l'essaya pourtant dans deux pièces religieuses :

(1) La critique de ces pièces, dont plusieurs ne sont pas portées par Bartsch, demanderait les soins d'un catalogue spécial. M. Duchesne en avait fait un dont il annonçait la publication dès 1834 (*Voyage d'un iconophile*, p. 384, in-8°); mais la manière dont le conservateur du cabinet de Paris a parlé du maître de 1466 dans ce livre et dans sa description d'estampes, etc., doit faire peu regretter que cette publication n'ait pas eu lieu. M. Frenzel a publié le catalogue des pièces qui se trouvent au cabinet de Dresde, dans le recueil de M. Naumann et Weigel, *Archiv. fur die Zeichnenden Kunste*. Leipzig, 1855; in-8°.

le Péché d'Adam et Ève, l'Assomption de sainte Marie égyptienne. Cette dernière estampe, peu avancée de gravure, n'est pas sans agrément, et le dessinateur y obtient, à force de naïveté, toute la grâce que comportent des figures qui sont toujours écarquillées des jambes aussi bien que du nez. Ses anges emplumés enlèvent la sainte nue au-dessus d'un terrain varié de rochers et d'arbres, semé de fleurs, où becquètent deux tourterelles.

Les pièces à sujets mondains qu'on rencontre dans l'œuvre du maître de 1466 ne sont pas signées, et cela s'explique par leur caractère satirique aussi bien que par la négligence plus grande avec laquelle elles sont généralement traitées; mais elles n'en sont pas moins pour la plupart des productions irrécusables de sa manière sans lesquelles on connaîtrait mal son génie. On a vu à quel point la gravure, à son origine, était absorbée par le culte. Nous avons à peine rencontré deux ou trois exemples isolés dans lesquels les graveurs avaient fait acte d'émancipation. Il y en a eu d'autres dans les cartes, les écussons et les placards que leur éventualité voue plus particulièrement à la destruction; ils se présentent ici avec un caractère déterminé de figures qui se naturalisèrent dans l'école allemande; on pourrait y désirer plus de légèreté et de gaieté, mais la malice n'y fait pas défaut : les jeunes amoureux, entretenant leurs passions, étalant leurs grâces et leurs habits à la mode dans les jardins, et les vieux fous aux goûts cyniques sont les représentations principales de son burin; on trouvera rassemblées dans l'œuvre du maître, au cabinet de Paris, la plupart des pièces de ce genre qui lui sont imputables : *Les trois couples amoureux, un jeune homme auprès de sa maîtresse, un fou caressant une fille qui lui montre sa laideur dans un miroir, un fou rencontrant une fille près d'un écusson,* sans parler de celles qui lui sont encore données par M. D. et que leur exécution négligée ou l'insignifiance de leur sujet rend moins recommandables, telles que ces figures de rois, de dames et de valets à costumes extraordinaires qui appartiennent à des jeux de cartes. Il soigna davantage quelques pièces à trophées, étendards et écussons relevés par des figures de dames parées ou de guerriers qui nous montrent un genre de représentation auquel

les peintres et les dessinateurs du XVme siècle s'adonnèrent pour la décoration des fêtes. Enfin il laissa s'épancher sa verve dans la composition de son alphabet gothique.

L'idée en est prise sans doute de l'alphabet xylographique, mais il est composé d'après des données toutes différentes et dessiné d'une manière, on peut le dire, opposée. Alors que celui-là est formé de figures réelles, ornées de quelques têtes fabuleuses et bizarres seulement par leur agencement en lettres majuscules, celui-ci contient des figures chargées autant par leur costume et leur carrure que par leur attitude, des animaux d'une grande variété naturelle et monstrueuse, et, dans l'agencement de ses lettres minuscules, une complication de formes et de représentations tout à fait étrange. La fantaisie qui a présidé à cet arrangement n'est pas purement ornementale, comme dans les manuscrits; elle est empreinte d'une forte dose de satire et de liberté. Les moines et les nonnes y sont aussi crûment bafoués que les fous; et bien d'autres personnes ont une lettre pour pilori : au *B, une grande dame* en robe de queues de renards, coiffée de faucons, suivie de son carlin et de son mari, avec une chouette par-dessus son chaperon; à l'*M, un riche seigneur* entraîné par le plaisir; au *Q,* des guerriers foulant de pauvres hères aux pieds de leurs chevaux. La plupart de ces lettres sont indescriptibles; que les curieux aillent les voir et qu'ils ne se fient pas pour les connaître aux descriptions de Bartsch, qui semble avoir pris plaisir à les rendre sottes. Du reste, il n'en a connu que seize; elles sont au nombre de vingt-quatre dans le cabinet de Munich, et ont été photographiées par les soins de M. Robert Brulliot.

S'il s'agissait de faire le catalogue de l'œuvre du maître de 1466, on devrait tenir compte de plusieurs pièces d'une facture plus grossière et plus chargée d'ombres, et on serait amené à lui reconnaître une première manière dans laquelle il serait plus rapproché du maître de 1464 : c'est celle qui paraît dans les deux suites des *Apôtres*, dans *la Vierge debout et de trois quarts feuilletant un livre* (B. 33). De ces ouvrages inférieurs aux plus parfaits, on établirait assez bien la gradation au moyen de quelques ouvrages plus éclaircis de gravure, quoique encore assez laids et très-

anguleux de formes. Mais, cela admis, il reste encore beaucoup de pièces qu'on ne peut pas croire de la même main, les unes parce qu'elles sont trop élémentaires, comme *la Passion*, les autres parce qu'elles sont d'un dessin ou d'un travail trop différent, comme *la Vierge entourée d'anges et de saintes Madeleine*, *Agnès*, *Catherine*. Elles sont le produit de l'école qui se forma autour du maître, des apprentis et des imitateurs.

Au cabinet de Vienne, où l'œuvre du maître a été, depuis Bartsch, l'objet d'une étude particulière, on en est venu à distinguer à sa suite deux élèves auxquels, faute de noms plus significatifs, on a donné ceux de maître de la Sibylle et de maître du jeu de cartes (1).

Le premier et le plus distingué a été ainsi nommé pour une estampe représentant *la Sibylle et Auguste*. Elle est assez fameuse parce que Heinecken la tenait pour un véritable incunable, et y reconnaissait dans le fond une vue de Kulmbach, d'où il soupçonnait qu'était venu l'art de graver au burin (2). Cette pièce, que Bartsch a classée parmi les anonymes, diffère en effet, par le travail comme par la composition, de celle que nous avons citée précédemment et que Bartsch a classée dans l'œuvre du maître de 1466, sous un faux titre. Elle diffère également d'une estampe sur le même sujet que nous avons vue à Bâle, où elle est classée sous le titre du maître aux banderoles, parce qu'elle porte en inscriptions les noms des personnages, *Octavian. Sibylla Tiburtina.* On ajoute, pour former à ce maître de la Sibylle un commencement d'œuvre, les deux premières pièces à sujet mondain que je citais tout à l'heure et que Bartsch avait déjà distinguées (3).

Quant au second, il a été remarqué principalement pour un jeu de cartes dont la description occupe dix-huit pages de l'ouvrage de Bartsch. Ces désignations sont loin encore de rendre compte de toutes les variétés que montre l'œuvre; elles indiquent la participation d'apprentis et d'élèves dont nous ne pourrons jamais dé-

(1) *Die Kupferstichsammlung*, p. 107. Wien, 1854, in-8°.

(2) *Idée générale*, p. 122.

(3) *Le Peintre-Graveur*, t. X, p. 37, n° 70; p. 33, n° 29, et p. 34, n° 31.

terminer le nombre, et ne servent qu'à relever le rôle historique du maître.

C'est à son atelier qu'appartient aussi à juste titre, une pièce historique qui a été récemment découverte à la bibliothèque de Bruxelles (1). Elle est gravée au burin sur une planche cintrée de la plus grande dimension pour l'époque : elle représente le grand écu de Charles le Téméraire, porté par deux lions, dans une fenêtre en ogive infléchie et flamboyante, avec un riche entablement et un soubassement où se lit la devise : IE LAY EMPRINS. Dans l'intérieur de l'arcature sont suspendus les dix-sept écus armoriés des dix-sept provinces qui formaient les États du duc en 1467; sur les colonettes de côté se dressent les statuettes de saint André et de saint Georges. Le dessin en est très-ferme et la gravure très-nourrie. On se tromperait, je crois, en argumentant de cette pièce et de quelques autres de commande bourguignonne, qui peuvent se trouver dans l'œuvre de ce maître pour prouver qu'il est d'origine flamande. En le considérant sans parti pris, il participe des deux pays. Si l'on établit jamais qu'il naquit et travailla dans une ville au delà du Rhin, nous resterons persuadé qu'il s'inspira quelquefois des maîtres qui florissaient en deçà, et si l'on prouvait qu'il était établi dans quelque ville flamande, nous n'en serions pas moins convaincu que son génie est foncièrement germanique. Il tranche comme tel avec tout ce que nous avons vu dans les estampes isolées et dans les livres des pauvres, où se révélait le mieux l'influence bourguignonne.

J'étais arrivé à cette conclusion avant de connaître la conjecture de M. Harzen, et tout porté que je suis à en accepter le fait principal, le nom, l'origine allemande et les voyages de Gilles Stéclin, je ne crois pas que Jean Lemaire ait parlé de Gilles comme d'un artiste vivant, ni qu'il ait fait allusion à ses estampes. C'est comme orfévres que Hans et Gilles sont consultés pour la *Couronne margaritique.* L'art de l'orfévrerie était seul digne d'exciter la verve

(1) M. Alvin, à qui est due cette trouvaille, l'a déjà communiquée aux amateurs par une épreuve photographique, et en a fait ressortir toute l'importance dans un mémoire à l'Académie royale de Belgique, reproduit dans la *Revue universelle des arts.*

de l'historiographe. Plusieurs de ces livres contiennent, il est vrai, des gravures sur bois, mais l'auteur, tout attentif qu'il était aux ouvrages de l'art, comme le prouve sa liaison avec Jean Perréal, n'a jamais dit un mot de ceux qui avaient trait à la gravure.

Frédéric III et les seigneurs hirsutés des bords du Rhin, dont j'ai déjà noté les mœurs si différentes des mœurs bourguignonnes, n'ont pas d'artiste plus fidèle. Qu'on songe au duc de Bavière Albert, appelé le Pieux, et nonobstant renommé par sa force corporelle, son enjouement, son amour de la chasse et son mariage avec la fille d'un baigneur d'Augsbourg, Agnès Bernawerin, ou à l'archevêque de Cologne, Thierri de Meurs, prélat magnifique dont la cour fut brillante, qui aima les batailles autant qu'aucun prince temporel et dont la puissance échoua devant la corruption des moines et des religieuses de son diocèse, l'influence est la même.

On s'assure que maître Steelin exprima, dans les limites de son art, l'idéal de la beauté de son pays, en trouvant son type conforme à celui d'Æneas Sylvius, qui avait été aussi, avant d'obtenir la tiare, poëte lauréat de Frédéric III et de plus très-passionné connaisseur des beautés germaniques (1); le portrait d'une Lucrèce idéale qu'il trace dans une lettre à Sigismond, duc d'Autriche, semble pris sur une tête de notre maître : *Frons alta et spaciosa est, supercilia in arcum tensa debitis spaciis distinguuntur. Oculi tui tamquam duo emicant sidera, inde sagittas emittis et vulneras juvenes; hinc quos vis occidis et quos vis vivificas. Nasus suis conveniens partibus faciem mirifice honestat, genas candore mirio respersas.....* Je regrettais précédemment de n'avoir pas rencontré de portrait dessiné ou écrit d'Éléonore de Portugal qui, en 1467, apporta à la cour un peu terne de l'empereur d'Allemagne, l'éclat d'une beauté qui avait fait, dit-on, tourner la tête à un illustre Portugais. Si quelque peintre d'histoire avait à l'imaginer, il n'aurait qu'à s'inspirer des types du maître de 1466 pour s'approcher le plus possible de la vérité.

(1) *Æneae Silvii Epistolae familiares ad diversos.* Nuremberg. Ant. Koburger, ep. CXXIII, 1481 in-4°.

Martin Schongauer. — *In Germania si levo poi un bel Martino....* Lambert Lombart, écrivant, à Vasari, une belle lettre sur l'histoire de l'art, ne distingue nullement encore les Pays-Bas de l'Allemagne; pour lui, Jean de Bruges et maître Rogier sont les premiers peintres qui aient ouvert les yeux aux coloristes, et le premier graveur est le *beau Martin*, qui suivit la manière de son maître Roger (1); c'est, en effet, le premier dont l'histoire puisse fixer avec certitude le nom, le pays, la date et même le portrait. Le nom : il eut plus de trente variations allemandes et italiennes : Martin Schoen, Martin Schonhauer, Martin de Colmar, Martin de Kalenback, Martin Tudesque, Hipsch Martin, il bel Martino, etc. (2). Mais sur un portrait, peint par un de ses élèves, nous le trouvons écrit *Hipsch Martin Schongaur Maler*, et le registre des anniversaires de la paroisse de Saint-Martin de Colmar, où il mourut, en 1488, le nomme *Martinus Schongouwer*, *pictorum gloria* (3). Le pays : Augsbourg, Ulm, Nuremberg et Culmback ont prétendu à l'honneur de l'avoir vu naître, en produisant des documents relatifs à des peintres du nom de *Schoen*. Cependant rien n'indique que ce nom, toujours écrit *Schoen* et non *Schongauer*, s'applique à notre artiste, et il n'y a pas de raison pour ne pas croire qu'il naquit à Colmar, où il vécut longtemps et où il exécuta ses meilleurs tableaux. Les inscriptions anciennes placées sur son portrait conservé à Munich, et rapportées par Bartsch, le désignent comme né à Colmar, de parents originaires d'Augsbourg (4). Sa date : elle a été trop modernisée par Bartsch, d'après les inscriptions du portrait de Munich, qui sont évidemment fautives sur ce point, puisqu'elles font mourir le peintre en 1499. La date la plus authentique du portrait de Schongauer, dont on a trois exemplaires à Sienne, à Munich et à Colmar, est de 1453; il a été copié plus tard par Hans Largkmair (5), et l'on cite de lui une estampe de

(1) Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, t. III, p. 177. Firenze, 1840.

(2) L'abbé Zani les a toutes notées. *Enciclop.*, part. I, t. XVII, pp. 145 et 395.

(3) Harzen, Notes pour le Vasari de Florence. Lemonnier, t. IX, p. 259; 1852.

(4) *Le Peintre-Graveur*, t VI, p. 104. Ces inscriptions sont rapportées de la même manière dans le catalogue de la pinacothèque de Munich, p. 192; 1845, in-12.

(5) Cette indication m'est fournie par M. Passavant (1855). M. Wauters indique

1458 : c'est *la Décollation de sainte Catherine* que l'on voit à la bibliothèque de Dantzig (1) : ces dates concordent assez avec celle de sa mort et avec l'apprentissage chez Roger, rapporté par Lombart.

Roger Van der Weyden eut un atelier en vogue à Bruxelles, depuis 1425 jusqu'en 1462, qu'il ne quitta que pour faire quelques voyages en Italie (2). Schongauer dut le fréquenter de 1440 à 1450: c'était le moment le plus florissant du peintre; c'était aussi le moment où la cour de Philippe le Bon était arrivée à un paroxysme de luxe, de modes et de goût pour les femmes à chevelures d'or et à tournures provocantes, où l'art bourguignon puisa ses dernières inspirations et contracta tous ses germes de dégradation. L'art germanique, qui vint y puiser, ne put qu'en précipiter le cours. Martin Schongauer, avec de très-heureux dons, fut de tous les artistes allemands celui qui lui imprima les meilleures tendances: dans ses plus belles peintures, il réunit un esprit de composition religieux, des têtes d'une expression angélique et des tons peu éclatants, mais chauds et bien fondus; cependant il n'évita pas, dans d'autres, les membres maigres et les expressions chargées (3). C'est encore un compromis du même genre qu'on voit dans ses gravures, où toutes les habitudes du dessinateur se montrent en déshabillé. J'ai ailleurs disséqué sa manière, et je n'y suis revenu ici que pour ramener au ton vrai les expressions toujours forcées dans une première ébauche, et marquer plus précisément la place du maître

la première œuvre signée de Martin Schongauer à 1453. *Revue universelle des arts,* article, *Roger Van der Weyden,* t. II, p. 260.

(1) Cette pièce n'est pas décrite par Bartsch; elle est indiquée par M. Harzen d'après M. Passavant; mais il ne paraît pas qu'elle soit indubitablement de Martin Schongauer, ni signée de son monogramme.

(2) Wauters, *Revue universelle des arts,* t. II, pp. 20 et suiv.

(3) Ses principaux tableaux ont été analysés par Kugler (*Handbook of painting,* DUTCH SCHOOLS, p. 101, 1854) et par M. Michiels, *Études sur l'Allemagne,* t. II, p. 351. Paris, 1850. J'ai vu à Paris, chez M. Beaucousin, un petit tableau de *la Mort de la Vierge* d'une composition différente que dans l'estampe du maître, véritable chef-d'œuvre de finesse et de moelleux dans la touche, de chaleur dans le ton, de sentiment dans la composition et l'expression des figures. Mais ceux de Colmar, dont je parlerai bientôt, sont plus en rapport avec ses estampes.

dans le développement de l'art au XVme siècle. M. Waagen, qui a bien étudié, dans Schongauer, le peintre et le graveur, trouve, en le comparant avec le maître de 1466, que tandis que celui-ci traduit le sentiment mystique, symbolique et austère des sujets religieux, Schongauer représente la tendance idéale de l'Allemagne de son temps, et qu'il fut à ce titre le chef de l'école rhéno-souabe pendant la seconde moitié du XVme siècle (1). Il insiste particulièrement sur l'affinité qu'il présente avec Pérugin que Sandrart dit avoir été en correspondance avec lui, et sur l'influence qu'il put avoir sur Raphaël. On savait aussi, par une anecdote de Vasari, qu'une de ces estampes avait été coloriée par Michel-Ange, dans sa jeunesse. C'est en vérité trop d'honneur pour notre Alsacien; mais Waagen est persuadé que Raphaël puisa dans l'estampe de Schongauer *le Portement de croix* (B. 21), un des plus beaux motifs du *Spasimo*, et dans celle du *Christ apparaissant à Madeleine* (B. 26), l'idée originale du Christ dans le carton du *Don des clefs à saint Pierre*. Ces rapprochements, sur lesquels nous reviendrons, indiquent déjà à quelle élévation se place Schongauer comme inventeur et dessinateur. C'est à bon droit qu'il fut cité par Cellini, en tête de son Traité de l'orfévrerie, au rang des nobles génies florentins et de ceux qui avaient les premiers excellé dans l'art de la gravure.

Les rapports qu'il a comme dessinateur et comme graveur avec le maître de 1466 sont moins fortuits : j'ai indiqué déjà des habitudes de dessin trop intimes pour n'être pas congéniales. Faut-il en accuser un maître commun, Roger Vander Weyden? Non, j'en atteste la mieux marquée des madones du maître de Bruxelles actuellement devant moi. La maigreur des membres qu'on y observe, assez grande pour justifier les reproches que mérita Roger, d'avoir laissé se dessécher entre ses mains le style des Van Eyck, ne fait rien voir qui ressemble aux extrémités osseuses et aux airs moroses qui prévalent chez le maître E. S., qui s'insinuent chez Martin Schongauer. Ces tics tiennent sans doute à une autre influence, peut-être à des études faites en apprentissage de gravure

(1) *Treasures of Art*, t. I, p. 296.

chez un orfévre de l'acabit du maître de 1464, qui les possède en plein. On s'expliquerait ainsi les pieds de singe et les hachures en plumetis que montrent encore plusieurs de ses estampes, sans doute les premières qu'il ait faites. Toutes les leçons de peinture qu'il put prendre ensuite chez Roger ne l'en débarrassèrent pas. Mais attachons-nous plutôt aux beautés de Schongauer qu'à ses vices : ici du moins l'influence de Roger peut être invoquée. Avec des traits qui n'ont rien de pur ni de grand, il atteignit un composé de douceur et de beauté plein de charmes; une grâce naïve s'y manifeste avec des formes très-mignonnement accentuées. Fourvoyé autrefois par les dates données à la vie de l'artiste, j'ai mal à propos rapproché son foyer d'inspiration du mariage de Marie de Bourgogne; son goût dut se former vingt ans avant, et rien ne rappelle dans son œuvre le type de Marie, si ce n'est dans la mesure de ce caractère général de race et d'époque qui est inévitable. La matérialité dans les formes mignonnes, qui est le trait le plus saillant de son portrait, et même la lèvre lippue que Molinet remarque déjà comme un signe de sa race, ne sont pas des traits étrangers aux figures de Schongauer; mais, dans l'absence de tout renseignement biographique et de tout portrait dans son œuvre, qui sait où il les a pris?

J'en étais là de ma liaison avec le maître quand j'ai voulu, pour la cimenter, faire le voyage de Colmar : on ne peut se vanter de connaître un artiste que quand on a vu le coin de terre et de ciel qui le nourrit et l'éclaira. La bonne ville d'Alsace a pris le culte de cet enfant en recueillant ses tableaux dans une ancienne église convertie en musée et dans sa cathédrale; ils ont eu mes génuflexions de préférence aux autels de Saint-Martin.

Ce sont des panneaux autrefois arrangés en diptyques, triptyques ou rétables maintenant déplacés, qui représentent la Vierge recevant le Saint-Esprit par l'oreille, l'ange Gabriel envoyé par le Très-Haut, la Vierge agenouillée devant l'enfant Jésus, saint Antoine; la passion en seize panneaux de largeur inégale; la Vierge de pitié tenant le corps du Christ; la Vierge et l'enfant Jésus couronnés par deux anges. Dans les premiers, j'ai remarqué des compositions sérieuses et douces, des contours durs, des airs plus dévots que spirituels, plus épais qu'élégants. Le peintre fait ses

yeux saillants, le nez petit, le menton et le crâne défectueux, les mains osseuses. Sa couleur est sans puissance; il charme pourtant par le sentiment qu'il sait rendre, aussi sa plus grande beauté est-elle dans les têtes. Son ange Gabriel est, dans son fini, d'une expression très-touchante, et sa Vierge de pitié, dans son type plus vieilli, est également admirable.

Les sujets de la passion sont fort inférieurs aux autres tableaux, pauvrement composés sur des fonds d'or qui laissent percer quelquefois des morceaux de terrain et des arbres faits de pratique. Dans celui de *Jésus en jardinier avec Madeleine*, on voit un arbre sur les branches sèches duquel grimpe un feuillage tout garni de fleurs, de fruits et d'oiseaux. Le dessin en est d'ailleurs sec, la couleur crue, les types très-localisés et souvent répétés dans les figures du Christ, de la Vierge et des apôtres. Le peintre, qui n'est sans doute qu'un élève de Schongauer, accuse des nudités maigres, et son Ève a toutes les petitesses que nous lui voyons dans la gravure. Ce qui m'intéresse le plus dans ces panneaux, c'est d'y retrouver à peu près les compositions que nous connaissons par ses estampes, et les habitudes même du graveur. Ainsi tous les contours, les cils, les yeux, les callosités des mains et des genoux sont faits en traits noirs, et certaines parties portent des coups de pinceau affectant la forme des hachures cunéiformes dont le burin du maître ne fut point exempt.

Le plus accompli des tableaux de Colmar, *la Vierge couronnée*, de la cathédrale, assise dans les plis d'un manteau rouge sur un fond d'or relevé d'un riche branchage garni de fleurs, de fruits et de chardonnerets, est plus remarquable par le brillant et le fondu du coloris que par la pureté du dessin. La Vierge a une face pleine avec des traits défectueux, un menton court, un crâne bas, des yeux saillants, et un air assez piteux; les membres de l'enfant sont d'un joli mouvement et admirablement modelés. En prenant ce tableau pour exemple, on reconnaît, en effet, dans la manière de Schongauer, les traces de celle de Roger de Bruges, et le parallélisme avec Pérugin, indiqué par M. Waagen, a sa justesse. Toute distance d'école gardée, ils sont tous deux monotones, dévotieux et sublimes.

Le maître allemand reste cependant, selon les traditions de son école, plus humain. On ne sait jusqu'à quel point il porta ses voyages; l'état de dissémination de ses ouvrages et l'étendue de sa réputation indiquent qu'il ne s'en dispensa pas, mais il a toujours gardé le goût de son terroir. Il suffit, pour s'en assurer, de considérer sur les lieux le type des Alsaciennes et en particulier des filles de Colmar. La beauté de Schongauer pour laquelle j'ai cherché autrefois un modèle trop ambitieux trouva ses inspirations dans la rue plutôt que sur le trône. On y rencontre encore des filles mignonnes, potelées, avec un air contrit sous la fraîcheur de leur teint et que la rotondité des contours ne sauve pas de la pauvreté des traits.

L'œuvre de Schongauer est assez connu dans ses principales pièces, pour que je sois dispensé d'y revenir. Qui ne connaît *la Mort de la Vierge,* composition avec tant d'expression et de mouvement, et gravée avec de si belles oppositions de lumière et d'ombre; *la Tentation de saint Antoine,* imaginée sous les formes du merveilleux catholique et dessinée avec autant de gravité que de délicatesse? Qui n'a point admiré *la Crosse* et *l'Encensoir,* où le graveur a montré ce don merveilleux des artistes gothiques d'aimer leur travail jusqu'à la patience la plus extrême et de garder leur verve dans les détails les plus finis? Mais il restera toujours à désirer pour les initiés un catalogue spécial. La rédaction n'en sera pas facile, même après celui de Bartsch, à cause de la quantité de copies et de contrefaçons qui ont été faites de sa gravure, la première, qui devint célèbre parce qu'elle flattait à la fois les connaisseurs par sa distinction et le public par son fini. La description de ses tableaux n'y aiderait pas autant qu'on pourrait croire, parce que ces ouvrages sont encore fort incertains. A Colmar même, à côté des tableaux dont nous avons parlé, on en voit d'autres où paraît la même manière, soit affaiblie, soit outrée, et qui prouvent la vitalité d'une école formée autour de Schongauer.

Je ne dirai plus qu'un mot sur son chef-d'œuvre, *la Marche au Calvaire,* dont une belle épreuve est en ce moment sous mes yeux. Raphaël avait vu cette estampe, on peut le supposer, chez Pérugin ou ailleurs; il avait été frappé de cette belle figure du Christ qui

s'affaisse sur ses genoux et sur ses mains et il s'en est peut-être souvenu quand il a peint son *Spasimo;* mais il n'y a entre les deux Christ qu'un rapprochement général. La plupart des nombreux peintres qui ont traité depuis ce pathétique sujet, ne sauraient se dispenser d'emprunter quelque chose à Schongauer, tant il s'en est magistralement emparé. Paul Véronèse, Tintoret, Fontana et Sacchi; Nicolas de Bruyn, Rubens et Van Dyck; Callot, Mignard et Lebrun semblent l'avoir connu, et je ne nomme que ceux dont les compositions me sont rappelées par des estampes. Le vieux maître a conçu la scène avec une puissance de réalité qui en saisit tous les éléments matériels : l'appareil militaire, le peuple avide, l'enfant qui harcèle, le chien qui aboie; il l'a dessinée avec un démembrement, une mimique et une friperie tudesques et contemporaines; mais il a rendu la douleur, la cruauté, la dérision, la soldatesque et le pharisaïsme avec tant de vérité que son œuvre a fait époque. Un art jusqu'alors dans l'enfance y paraît dans sa puberté. La gravure est constituée : elle a lié dans une action cinquante-six figures à des plans successifs; elle a distribué la lumière sur l'ensemble et fait saillir chaque partie par des travaux variés. Le burin, sans avoir l'harmonie qu'il acquit plus tard, accuse et précise tout ce qu'il veut, caresse avec légèreté les surfaces, repousse avec vigueur ses fonds et donne au dessin le corps et la vie. Les nerfs se tendent sous la peau, les membres jouent, les têtes crient, et l'action s'anime sous l'œil du spectateur charmé.

On ne sait point l'année où parut *la Marche au Calvaire,* non plus que celle des autres estampes de Schongauer; mais le travail, débarrassé de toutes les mauvaises habitudes des précédents, accuse la plus grande force du maître et une date certainement antérieure à 1488, qui est l'année de sa mort. L'influence d'un tel ouvrage fut immense; elle nous est attestée par le grand nombre de copies qui en furent faites. Nous en connaissons une première par Israël Van Meeken, une deuxième par Wenceslas d'Olmutz, et trois ou quatre autres par les maîtres aux monogrammes *W. H.*, *I. C.*, *A. G.* (Planche des monogrammes, n°s 7, 9.) Il y en a une qui porte la date de 1481. Toutes ces copies, par un effet de leur

dispersion, sont devenues aussi rares que l'original (1). Mais pendant que les apprentis graveurs le copiaient, les graveurs les plus grands s'en aidèrent, et, comme on l'a dit avec raison, quand on a vu Martin Schongauer, on ne peut plus s'étonner si, quelques années après, parurent Albert Durer et Lucas de Leyde.

Les maîtres a monogrammes. — Après les maîtres prime-sautiers que nous venons de faire connaître, de nombreux graveurs se mirent à leurs trousses pour exploiter un art devenu lucratif; ils encombrèrent le marché d'une foule d'imitations et de copies au milieu desquelles les amateurs d'autrefois durent être déjà empêtrés, et les amateurs d'aujourd'hui se trouvent tout à fait dépaysés. Ils prirent de leur devancier l'usage des initiales, plaçant entre les deux un signe de gravure ou d'imprimerie. La plupart nous sont restés inconnus. Ils commencent la série des maîtres à monogrammes qui forme le côté le plus épineux de l'histoire de la gravure allemande (2). Tels sont les maîtres qui ont marqué leurs estampes de deux initiales entre lesquelles se place un chiffre d'orfévre : *B...S.*, *B...M.*, *W...H.*, *B...R.* et leurs similaires (3). (Planche des monogrammes, n° 4.) Ils ont tous ce point de commun, qu'ils procèdent du maître de 1466 et de Martin Schongauer. Beaucoup ne sont que des copistes; quelques-uns, dans des pièces de prédilection, purent encore montrer des qualités, mais ce ne sont que des satellites. La qualification de maître qui leur est ici donnée suivant l'usage ne doit être entendue que dans le sens qu'elle avait dans le corps de métier d'orfévrerie dont ils faisaient partie.

Le maître *B...S.* (4) (planche des monogrammes, n° 4) exécuta

(1) Bartsch a cité les trois premières; Zani les a toutes décrites.

(2) *Hic tantum campum reperimus* Siglarum *ut si centum nobis essent linguae et centum manus illas efferre et describere non possemus.* Nicolaï, *Tractatus de siglis veterum.* Lugduni Batavorum, p. 289, 1706; in-4°. Brulliot a depuis labouré péniblement ce champ, mais il y a semé plus d'ivraie que de bon grain.

(3) Bartsch, t. VI, pp. 314, 406, 409 et 411.

(4) *Id.*, t. VI, p. 68; 22 pièces. X. — Le Blanc, t. I, p. 541; 28 pièces. La pièce que je décris y est appelée *la Collation.*

avec quelque variété de petits sujets familiers et traita avec légèreté des couples amoureux, des enfants, des paysans; sa plus jolie pièce, que je ne trouve pas décrite dans Bartsch, représente une jeune fille, coiffée d'un bonnet orné d'une fleur, offrant à boire, dans un clos, à un jeune homme debout devant une table : elle est ronde et de format in-12. La naïveté de ces deux fins museaux suffirait seule au maître comme preuve d'adresse. Mais il n'est pas toujours facile de s'assurer de la complète originalité de ces sortes de sujets que les maîtres primitifs se sont repassés. Bartsch a décrit une première fois, sous son monogramme, une pièce intitulée *les deux Amants*, facile à signaler par le pot de fleurs et la buire placés auprès du couple assis et par l'épagneul sur le bras de la demoiselle. En rencontrant ensuite le même sujet gravé par Israël Van Mecken et par Wenceslas d'Olmutz, il n'ose dire quelle est l'estampe originale (1). Ce n'est pas tout : ce joli sujet a été gravé aussi par le Hollandais que l'on a appelé le maître de 1480, avec toute la distinction qui le caractérise, et si Bartsch avait vu cette pièce, il y aurait reconnu, sans doute, le véritable maître.

Le graveur de ce monogramme a reçu, dans les catalogues, le nom de *Barthélemy Schoen* ou *Schongauer*, et l'on a pour cela quelques autorités que Bartsch a fait connaître, sans en conclure que ce Barthélemy ait été parent de Martin Schongauer, ni même qu'il s'appelât *Schoen* ou *Schongauer*.

Depuis on a trouvé un petit nombre de pièces marquées d'un monogramme analogue (planche des monogrammes, n° 5); elles sont de peu d'importance : *deux chiens* (2), *un homme conduisant un éléphant* (3), *un bœuf couché* (4), et ne s'éloignent pas de la manière de Martin Schongauer. On n'a point manqué d'y appliquer le nom de Ludwig Schoen. Ce nom de *Schoen* appartint à une famille nombreuse de peintres : on en rencontre à Augsbourg, à Ulm, à Nuremberg, mais on ne prouve pas leur parenté avec

(1) *Le Peintre-Graveur*, t. VI, pp. 76, 271 et 337.

(2) Heinecken, *Neve Nachrichten*, p. 378.

(3) *Catalogue de la collection Durand*, par Bénard. Paris, 1821, n° 417.

(4) A la bibliothèque de Bâle.

le peintre de Colmar, non plus que l'attribution qui leur est faite des monogrammes dont il est ici question.

Le maître *B...M.* (1) (planche des monogrammes, n° 6) se distingue entre le imitateurs de Martin Schongauer par la grandeur et la beauté de ses estampes. Il eut en dessinant la propension d'atténuer et d'allonger les membres, de chiffonner les draperies; dans son travail de gravure, il montra des qualités brillantes et pittoresques qui le feraient prendre volontiers pour un peintre. La plus connue de ses pièces, *le Jugement de Salomon*, est une grande et belle composition d'une gravure plus faite que celle de Martin Schongauer, mais d'un dessin plus appesanti et d'un style plus vulgaire. *Le Repos en Égypte ; le Corps de Jésus entre les bras de la Vierge entourée des trois autres Maries et de saint Jean;* et *Saint Jean écrivant l'Apocalypse*, sont des ouvrages plus largement traités où le dessin gothique perd toute sécheresse par l'effet des travaux fins variés et ombragés du burin. Bartsch a décrit sous son nom une *Vierge couronnée par deux anges* que nous avons placée aux estampes primitives, parce que nous y avons vu un monogramme moins indiqué (planche des monogrammes, n° 1) et une manière différente.

Une pièce qui n'est point décrite, *la Vierge couronnée par les deux personnes de Dieu*, plus lourdement traitée que les autres et marquée de l'année 1505, indique le terme extrême de la carrière du graveur et la persistance de l'école de Martin Schongauer dans un temps où Albert Durer s'était déjà posé en maître.

Le maître *W...H* (2) (planche des monogrammes, n° 7) copia *les Apôtres* de Martin Schongauer, *la Passion* de Glockenton et *les Armoiries de l'évêque d'Eichstadt* (3). Quelques pièces qu'on peut

(1) Bartsch, t. VI, p. 392; 4 pièces. — Le Blanc, t. I, p. 390; 8 pièces. Les principales estampes que je cite sont au Musée britannique.

(2) *Id.*, t. VI, p. 400; 26 pièces, mais sa liste est fort incomplète. Outre les trois dernières pièces que j'ai citées et qui ne sont pas décrites par Bartsch, je connais le grand *Calvaire* d'après Martin Schongauer, des écus tenus par des anges, etc. Quelques auteurs allemands lui appliquent maintenant le nom de *Wolf Hammer,* de Munich.

(3) Ce morceau, qui a été gravé plusieurs fois et dont un exemplaire en rond,

croire de son invention, *la Vierge, sainte Agnès, sainte Barbe* et *sainte Catherine* dans des formes rondes, *le roi David, la Véronique* n'ont ni originalité dans le dessin, ni aisance dans la gravure. Une composition plus considérable sur un sujet mondain à figures nombreuses, *une Partie de plaisir dans un clos,* montre des figures longues et maigres, un travail qui a de la finesse et du moelleux. La naïveté des airs de tête et l'appropriation de la scène y apportent de l'agrément; l'un des jouvenceaux tend son verre à un varlet, qui tire le vin de la citerne, où on l'avait mis à rafraîchir; l'une des demoiselles met à la porte un fol qui prêchait la sagesse.

Les pièces signées *B...R* (planche des monogrammes, n° 8) ont été, depuis Marolles, baptisées du nom du *Maître à l'ancre* (1). Il est possible que le nom d'*Ancker,* donné au graveur de Zwoll par Christ et par Zani, et contesté justement par Brulliot, n'ait été que mal appliqué, et convienne mieux au graveur dont maintenant nous nous occupons; mais, en attendant le document qui en justifie, il est plus sûr de ne voir dans cette ancre qu'un chiffre d'orfévre comme ceux que nous venons de rencontrer. Si l'on ne connaissait de ce maître que les petites pièces les plus faciles à rencontrer, on ne lui trouverait qu'un burin vétilleux et duriuscule. *La Vierge assise dans la galerie d'un cloître* (B. 3), très-pauvre de dessin, ne se recommande que par une certaine intelligence de la perspective. La plus considérable des pièces connues de Bartsch, *la Femme adultère,* est une composition de dix figures, si singulière et si peu expressive qu'on en comprendrait difficilement le sujet, s'il n'était écrit dans les banderoles placées au-dessus des deux groupes de figures. Les types des têtes tiennent de Martin Schongauer et le burin en est très-alourdi; mais son talent prend plus de consistance dans deux estampes qui n'ont point été dé-

avec la date de 1480, a été attribué au maître de 1466 et pourrait l'être aussi au maître au plumetis, prouve seulement deux choses : 1° que Guillaume de Reichenau, évêque d'Eichstadt en Franconie, était un amateur de gravures; 2° que les orfévres, graveurs des pièces de ce genre, gardaient volontiers les plus vieilles et les plus dures façons de buriner.

(1) Bartsch, t. VI, p. 394; 5 pièces. Brulliot n'en a pas connu davantage.

crites par Bartsch, et que l'on trouve l'une à Paris et l'autre à Bâle.

La première représente *Jésus en croix les bras étendus sur les deux larrons.* Les trois corps occupent le haut de la planche, dont le bas reste nu, à peine marqué d'un peu de terrain. L'expression n'en est pas élevée, le dessin est ferme, la gravure avancée de modelé. On la croirait postérieure au XVme siècle, si le burin n'y trahissait les vieilles habitudes du maître de 1466.

La seconde, plus intéressante par son sujet que par sa gravure, qui est lente et lourde, représente une partie d'échecs entre un pape et un roi interrompue par la Mort. Le roi est assis et le pape debout à côté d'un évêque devant la table de jeu; un groupe de neuf figures et un enfant sont placés après le roi. Derrière le pape et l'évêque paraissent sept figures entre lesquelles la Mort s'avance pour pousser son pion. Au fond, un ange, les ailes éployées, tient un sablier; au-dessus s'étendent des phylactères vides; une marge inférieure, disposée aussi en phylactère et tenue par une autre Mort en buste, est également restée sans inscription. (Long. 30 cent., haut. 21 c.) Cette absence d'inscriptions est fort regrettable, car elle nous aurait appris quelque chose du sujet, qui est sans doute politique, et nous en sommes réduits aux conjectures. Il y avait, vers ce temps, un démêlé assez vif entre le pape et le roi de France, à l'occasion de la Pragmatique sanction, frein mis à l'omnipotence papale émané précisément d'un concile de Bâle, sous Charles VII, et dont Louis XI n'avait pas manqué d'appuyer sa politique. Paul II intriguait beaucoup à ce sujet lorsqu'il mourut en 1471, et Louis XI avait alors un fils âgé d'un an. Il resterait à trouver comment le graveur allemand fut amené à composer ce placard sur la politique française et papale et cette espèce de danse de la Mort.

On pourrait rassembler, sous le titre d'École de Martin Schoengauer, plusieurs autres estampes anonymes ou à monogrammes inconnus : je ne me suis attaché qu'à celles qui, en exploitant la manière du maître, montrent sa propagation dans diverses contrées de l'Allemagne. Malheureusement nous ne savons pas où tous ces graveurs de seconde main travaillèrent. L'un d'eux, qui n'est connu que par les copies qu'il a données de Schongauer, a

placé entre ses initiales *I. C.* un écu armorié en chef de trois couronnes (1). (Planche des monogrammes, n° 9.) Cela suffit, je crois, pour indiquer qu'il travailla à Cologne, et que c'est à tort qu'on lui a appliqué le nom de *Jean de Culmbach.*

Nous ne pouvons douter que Cologne n'ait été un marché important d'estampes et n'ait possédé, au XV[me] siècle, des ateliers de gravure; cependant nous n'en trouvons d'autre preuve que les petits écussons que nous avons constatés sur de rares pièces. C'est encore sur des présomptions qu'on y a placé un graveur qui clôt pour ainsi dire la série des maîtres gothiques, en prolongeant leur manière jusque dans le XVI[me] siècle. Cet artiste, appelé le maître *S.*, reste aussi indéterminé pour nous que les maîtres primitifs. C'est que, confiné à de petites pièces de dévotion et assujetti à son métier d'imagier, il n'a pas cherché les manières en vogue; il n'a échappé à l'impersonnalité qui enveloppe tant d'artistes gothiques que parce qu'il a pris soin de marquer d'une petite lettre *S.* la plupart de ses estampes. Bartsch l'a mal connu; en décrivant sous ce monogramme seulement onze pièces, dont deux étaient gravées d'après Lucas de Leyde, il l'a classé avec la foule des monogrammes du XVI[me] siècle. Le maître *S.* a pu travailler en effet jusque-là: on connaît à sa marque un *saint Simon* et un *saint Thomas* qui portent les dates de 1519 et 1520. Mais nous verrons, dans les textes qui accompagnent quelques-unes de ses estampes, des dates fort antérieures. La composition et la manière de tous ses ouvrages portent les stigmates du XV[me] siècle. M. Passavant, qui a recueilli, au musée de Francfort, ces deux pièces, pense que le maître était moine dans quelque couvent des Pays-Bas. M. Sotzmann, qui a pu voir, au musée de Berlin, un grand nombre de ses ouvrages, croit, de son côté, qu'il était orfévre, vu le caractère de ses inscriptions en lettres carrées et hérissées tracées entre des lignes parallèles, et qu'il était de Cologne.

Un manuscrit latin conservé à Berlin, contenant des prières

(1) Bartsch, t. VI, p. 382; 14 pièces. Le *Manuel de l'amateur d'estampes,* t. II, p. 73, les mêle encore avec des pièces du XVI[e] siècle, sous le nom de *Hans de Culmbach* avec un autre monogramme.

d'indulgences et des opuscules ascétiques (1), porte quarante-huit petites gravures collées en guise de lettres ornées, sur des places réservées par l'écriture et représentant des sujets afférents au texte et rappelés par un titre rouge à la marge. La première prière est une indulgence pour ceux qui visiteront la chapelle de Saint-Reinold. Les estampes, toutes de la même main et la plupart signées *S.*, sont d'une très-petite manière avec des formes trapues mais non maladroites, et d'une gravure assez fortement ombrée. Elles ont reçu une enluminure maladroite qui ne cache pas le travail de burin. Son style allemand mais non exagéré, aussi bien que sa gravure prononcée en couleur, convient aux écoles du Rhin.

La première indulgence est du pape Sixte IV, qui siégea en 1471, et l'un des opuscules contient les statuts de l'*indusoire* de saint Reinold donnés, en 1446, par l'archevêque de Cologne, Thierri de Meurs, qui mourut en 1463. Ces dernières dates ne peuvent être celles de la publication manuscrite et des planches gravées qui s'y joignent; mais on ne saurait regarder ces planches comme postérieures de beaucoup à la première date.

L'œuvre du maître *S.*, au musée de Berlin, contient un grand nombre de pièces de dimensions plus ou moins petites, d'un style mesquin, qui se relèvent par leur burin empâté donnant du relief et de l'expression aux figures et par la richesse des ornements

(1) Voici l'intitulé des fascicules qui composent ce volume commençant par un calendrier :

1° *Thz ev Apocalypsy XXI : Subscriptam orationem edidit Sixtus papa quartus et concessit eis devote dicentibus coram ymaginem beate Virginis Marie in sole undecim millia annorum indulgentiarum.* La première vignette représente la Vierge du rosaire devant laquelle sont agenouillés le pape, l'empereur et deux autres figures.

2° *Speculum passionis Dnice montisque Calvarie ascensus cum contemplatione amarissime passionis...*

3° *Incipit regula S*[ti] *Augustini episcopi et incipiunt statuta indusorii sancti Reinoldi Theodoricus Dei gratia S*[e] *colonie ecclesie archiepiscopus... Anno Domini millesimo quadringentesimo quadragesimo octavo, etc.* Ce fascicule est sans vignettes.

4° *Incipit planetes beati Bernardis abbatis de Passione Domini, etc.*

ogivaux qui les entourent. Au milieu de toutes ces suites de la vie de Jésus et de la Vierge, on rencontre six médaillons de la vie de la Vierge disposés dans un encadrement feuillagé, flamboyant et historié de deux petits sujets des saintes Barbe et Catherine, qui m'ont paru le chef-d'œuvre du maître. Mais on peut distinguer encore : *la Vierge montrant le sein à saint Bernard*, formant le disque d'un miroir surmonté d'arcatures et de pinacles ogivaux avec un pied accosté de deux figures ; *la Vierge dans un paysage présentant l'enfant Jésus à sainte Anne; saint Augustin en pied dans un portique ogival* avec inscription en lettres gothiques hérissées semblables à celles des gravures criblées; *S. Augustinus ora pro nobis.*

Une des plus jolies pièces représentant *le Martyre de saint Laurent,* auquel assiste Dieu le père, porte, dans son encadrement ogival, deux écussons, l'un avec un chiffre, *I. S.* entrelacés, l'autre avec les trois couronnes de Cologne, qui nous donnent sur le maître quelques indications de plus. Quant à son nom, nous n'en sommes pas plus avancés. Il reste à chercher, comme tant d'autres, parmi ceux qui firent partie de la corporation de Cologne de 1480 à 1500.

Le cabinet de Paris possède, entre autres estampes du maître *S., la Passion* en quatorze pièces rondes équarries par des ornements ogivaux et accompagnées par de petites scènes bibliques. Cette suite se fait remarquer par des figures exagérées, des draperies lourdes, des membres épais; le travail du burin est fin, d'un contour allongé, arrondi et très-appuyé. *La Résurrection*, pièce in-folio composée du Christ debout au milieu et de toutes les scènes de ses apparitions, est singulière par la disposition de ses sujets dans des terrains péniblement faits avec des figures rondes, inégales et des édifices mal en perspective. Mais la gravure, soignée de travail et curieuse de costumes, fait bien connaître cet artiste ou plutôt cet imagier qui fut en possession d'un burin fort et brillant, et mêla, en orfévre, les qualités solides d'un métier avancé à toutes les petitesses gothiques; car je ne doute pas qu'il ne fût orfévre; j'en ai pour preuve la nullité et la lourdeur de quelques grandes figures qu'il exécuta, la multiplicité et la disposi-

tion de ses petites pièces en médaillon et compartiments travaillés pour l'effet, quelquefois à la façon des nielles, et tout relevés d'ornements gothiques, les pièces en modèle d'orfévrerie comme miroirs; enfin, quoique la presque totalité de son œuvre soit composée de sujets pieux, il y a plusieurs pièces qui, comme *Bethsabée à la fontaine, l'Homme agenouillé sur une boule et couronné par deux femmes, la Conversation galante,* ont des nudités ou des libertés, dont il ne serait pas convenable d'accuser gratuitement un moine.

Après Berlin, c'est au Musée britannique qu'on trouve réunis les plus nombreux et les plus jolis ouvrages du maître *S*. Outre des Vies de Jésus en médaillons ou cartouches, il traita tous les petits sujets de la foi et de la légende disposés dans toutes les formes et jusqu'aux plus petites dimensions; les uns plus rudimentaires et paraissant des commencements du maître, les autres plus achevés, trahissant la même manière par des figures aux mouvements pesants, des airs toujours les mêmes et un travail varié, mais toujours plus occupé de l'effet décoratif que du dessin. Un grand nombre de ces estampes ont été enluminées; quelques-unes particulièrement destinées aux livres de prières, des madones et des *ecce homo,* ont même reçu un coloriage plus intense et des dorures qui les font ressembler à des émaux.

Il y a dans le nombre de ces pièces, et surtout parmi celles qui ont été décrites par Bartsch, des ouvrages qui paraissent d'un travail plus avancé avec des figures ou formes plus accentuées. Il faut sans doute les considérer comme les productions dernières du maître qui travailla longtemps et subit l'influence de maîtres postérieurs.

Le maître *S*. ne fut artiste que dans la même acception où le furent plus tard Wierix ou Collaert, et fut le fournisseur le plus fécond de la petite imagerie dévote; mais il a sur eux la supériorité de son temps : il fut le premier et le plus vaillant parmi les graveurs au burin qui détrônèrent la miniature. Il a un plus grand mérite, si l'on considère seulement les progrès du burin et l'aptitude à ombrer avec force et intelligence; il fut toujours, sous ce rapport, le premier et le plus coloriste parmi les devanciers des petits maîtres.

Franz Von Bocholt. — La première ville qui paraisse inscrite sur des estampes et en possession d'un atelier de gravure public et permanent est Bocholt, petite localité de l'évêché de Munster, en Westphalie, assez rapprochée du Rhin, pour qu'on ne s'étonne pas d'y voir installé un élève du maître de 1466 et de Martin Schongauer. Tel nous apparaît Franz Von Bocholt, qu'une tradition faisait berger au pays de Berg et le plus ancien graveur (1).

Samson et les Apôtres qu'il a imités du premier, *la Nativité* et *la Tentation de saint Antoine* qu'il a imitées ou copiées du second, démontrent son apprentissage. L'analogie indiquée par Mariette entre deux de ses apôtres et les prophètes de Baldini est exacte (2); mais elle s'applique aux gravures originales du maître de 1466, et ce sont celles-ci qui passèrent probablement les monts et furent copiées avec des changements nécessaires dans les attributs. Franz Von Bocholt atténua les extrémités osseuses et les expressions étranges; mais il eut un dessin plus commun, un burin plus lourd, plus dur et en même temps moins fixé. La sagesse et la propreté de ses lignes ne sont déjà point à dédaigner au moment où nous sommes; mais trois ou quatre pièces de choix que j'ai vues au Musée britannique m'ont paru attester chez lui un talent personnel assez distingué; ce sont :

La Vierge, demi-figure enveloppée d'une draperie, vue dans une fenêtre ronde et tenant l'enfant Jésus au-dessus d'un coussin brodé, présente une tête modelée avec finesse. Le trait, quoique lent, est d'une grande pureté : on croirait qu'il a gravé d'après quelque bon peintre, peut-être Schongauer lui-même. — *Saint Michel* (B. 86) et *Saint Christophe*, pièce non décrite, se recommandent par le même goût. *Deux Paysans se gourmant*, sujet traité d'une manière aussi précieuse que vraie, avec un fond de cabaret rustique et un jeu de quilles, vient, enfin, relever d'une manière piquante cet œuvre où manquent le nombre et la force, mais non le soin.

(1) Heinecken, *Idée générale*, p. 222. Bartsch, t. VI, p. 77; 58 pièces; t. X, planches des monogrammes, n° 77.

(2) *Abecedario*. Paris, 1853, t. Ier, p. 55.

Israël Van Mecken. — L'atelier de Bocholt prit bientôt une grande extension et, sous la raison de commerce Israel zu Bocholt ou Israël Van Mecken (planche des monogrammes, n° 10) (1), répandit au loin ses estampes. Les recherches faites à Mecken ou Meckenen, petite ville sur la Meuse (dans le duché de Gueldre, voisin de l'évêché de Munster), ont constaté l'existence d'un Israël Van Meckenen, orfévre, mort en 1503 (2). La tradition en mentionnait deux, et comme, dans cet œuvre très-considérable, on rencontre deux portraits différents, deux degrés de manière et des variations marquées dans la signature, Heinecken, Zani, Ottley, s'étaient déterminés à y trouver deux graveurs. J'avais vu d'abord comme eux. Bartsch, tout en reconnaissant qu'il y a eu deux Israël, le vieux et le jeune, ne voit dans l'œuvre qu'un graveur Les différences d'exécution qu'on y remarque tiennent, selon lui, aux changements que l'âge et l'exercice apportèrent à son métier. Beaucoup de connaisseurs partagent cet avis. D'un autre côté, il faut renoncer à trouver dans cet Israël un peintre, comme je l'avais cru. L'attribution des tableaux de Munich n'est qu'une opinion des frères Boisserée, qui s'en sont permis bien d'autres aujourd'hui toutes réfutées. Quelle que soit l'opinion que l'on adopte sur un ou deux Israël, le résultat pour l'histoire de la gravure ne saurait changer. L'œuvre ne peut être scindé en deux parts distinctes et constituer deux manières. Il faut toujours le considérer ensemble. Les initiales ne présentent pas l'ordre et la signification que leur a imposés Zani. Il confine, d'un côté, au maître de 1466, de l'autre à Albert Durer. Il résume et vulgarise toute la gravure allemande pendant le dernier tiers du XVme siècle. Mais il sera toujours difficile d'admettre qu'une seule main ait produit le nombre et la variété d'estampes qui sortirent de cet atelier. Bartsch en a décrit deux cent trente-six pièces, auxquelles il ajoute, en appendice, quatre-vingts numéros, dont plusieurs

(1) Planches des monogrammes de Bartsch, n° 192.

(2) On garde au Musée britannique un dessin pris sur la plaque de son tombeau : *inde iaer unses Herren MV^{c} en III,* qui a été reproduit par Ottley. Cette date et celle de 1502 marquée sur une Vierge (B. 49) sont les seules dates positives. Je ne sais sur quelle autorité Zani fixe la mort du dernier de ses Israël à 1527.

sont des suites gravées dans un goût approchant ou indiquées par d'autres. Il y a là, comme dans les œuvres que nous avons précédemment considérées, l'ouvrage d'un chef d'atelier et de plusieurs apprentis. La confusion se trouve augmentée parce qu'on y trouve des copies de tous les maîtres, et, ce qui est pire, des éditions des planches anciennes avec les marques d'Israël substituées. Aussi, tout en admirant le courage de celui qui voudra bien en entreprendre le catalogue ou l'analyse, je me bornerai à quelques observations.

Le portrait des maîtres par eux-mêmes est d'un usage assez neuf pour qu'on le remarque. Dans les œuvres précédentes, nous ignorions jusqu'au nom et au pays de l'artiste : le voici lui-même en effigie avec sa femme.

Figuracio facierum Israelis et Ide ejus uxoris. — Ce sont des têtes d'un trait dur et d'un hachuré sobre et doux, ressortant sur un fond noir semé d'arabesques, avec une physionomie pleine de réalité. Israël imberbe, les yeux à demi clos, le nez saillant, la joue déjà plissée; Ida, l'œil fin, la bouche petite et boudeuse, le nez fort, les seins relevés, portant une coiffe haute chaperonnée sous le menton. L'une de ces têtes est rappelée dans une pièce de *saint Luc*, qui représente le dessinateur offrant à la Vierge assise une de ses images qu'il crayonne encore ; ici l'artiste vieux et ridé est coiffé d'un bonnet derrière lequel passent de longues boucles.

Israël Van Meckenem Goltsmit. — Celui-ci est barbu, et coiffé d'un turban, l'œil et les traits plus accentués. Il est gravé d'un burin plus dur, plus régulier et plus avancé de travaux.

Bartsch a indiqué quelques rapports d'Israël avec le maître de 1466, dans la copie de la *Vierge* (n° 29) et de l'évangéliste *saint Jean*. Il a aussi copié la plus belle pièce, *la Patène*, et bien qu'elle soit anonyme, on ne peut douter qu'elle ne sorte de son atelier. Mais il y a des pièces qui, sans être des copies, prouvent des rapports non moins certains : ce sont celles où il a tout à fait imité sa manière : l'*Ecce homo* (n° 218), *sainte Véronique* (*Append.*, p. 301), sont gravés de telle façon qu'on pourrait aussi bien les attribuer au maître lui-même. Et voici une autre pièce dont le

travail en plumetis et le dessin timide constatent également l'ancienneté, *le Christ et la Vierge soutenant un écu*, groupés avec les symboles évangéliques, l'agneau et la main du Très-Haut, et surmontés de deux bustes de prophètes portant une banderole : *En petit vultus non est qui celo latet.* Elle est signée *Israël* (1).

Israël eut recours à des maîtres moins connus, comme Franz Von Bocholt, Wenceslas d'Olmutz, le maître *B. X. S.*, en Allemagne, et même dans les Pays-Bas, le maître Overe t, le maître *W.* (planche des monogrammes, n° 12) et Jérôme Bosch, soit en copiant, soit en acquérant leurs planches dont il changeait les marques. Il s'attaqua particulièrement à Martin Schongauer. Son œuvre renferme plus de vingt copies de ce maître, parmi lesquelles sont les plus célèbres : *la Mort de la Vierge* et *la Tentation de saint Antoine.* Ces copies dénotent une altération considérable de la pureté des types, et un maniement du burin plus minutieux et plus appesanti. Vers la fin de sa carrière, il prit copie des premières pièces publiées par Albert Durer, *le Seigneur et la dame, les Quatre Sorcières, la Vierge au papillon, la Petite Fortune;* mais, loin d'être soutenue par son modèle, sa main débile n'y laisse paraître qu'un dessin rapetissé et une gravure des plus molles.

Israël, déterminé copiste et marchand plus qu'artiste, a commis sans doute plus de délits de contrefaçon que nous n'en pouvons découvrir ; mais il a compromis davantage son école par sa manière vulgaire de graver, par l'exagération qu'il a apportée aux types germaniques. Dessinateur sans invention, sans esprit et sans scrupule, il ne rendit bien que la grimace germanique et gothique, se faisant un style où la disproportion des têtes et des membres n'est plus une incohérence. Je n'essayerai pas de démêler ce qu'il put mettre d'original dans les nombreux sujets de sainteté qu'il a traités, parce que j'y remarque d'autant plus de défauts, et même de ridicules, qu'ils paraissent neufs, ses meilleures pièces étant celles dont il a pu prendre l'idée chez d'autres. C'est ainsi qu'on pourrait citer *la Vierge sur un trône à dais gothique, entre sainte Cathe-*

(1) Elle est au cabinet de Paris ; le catalogue Weber, en 1855, en décrit une épreuve anonyme.

rine, saint André et un donateur agenouillé (1), qui est assez délicatement faite et rapprochée des maîtres flamands, et plusieurs autres scènes de *la vie de la Vierge* qui sont les modèles de son travail le plus exercé et de son goût le plus cultivé. *La Vierge montant les degrés du temple* (B. 52), *l'indulgence du Psautier de la Vierge* (B. 48) et *le Sauveur bénissant dans une chaire* (B. 144), sont des morceaux qu'on peut croire originaux, et dont on peut apprécier le mérite, une fois que l'œil est fait à la beauté très-germanique du maître.

Le côté le plus piquant de l'œuvre de Mecken est dans les sujets de couples amoureux qu'il a représentés à la promenade, à la chasse, à la danse, faisant de la musique et en conversation intime au jardin et dans la chambre. Ces figures sont aussi curieuses par leur tournure hasardée et leur air vif que par la recherche de leurs costumes. Le burin a mis à les rendre un soin tout particulier; il y a, comme dans les meilleures pièces, des seconds plans et même des lointains heureux. L'artiste a donné une moralité à cette série, en traitant aussi l'apologue vulgaire de la vieille et du jeune homme, du vieillard et de la jeune fille, et du mari battu par sa femme; il a fait aussi une *Danse de morts* dans de petits médaillons en façon de nielles (six sujets dans des ronds, B. 151) qui mérite plus d'attention qu'on ne lui en a accordé. Il suffirait, enfin, pour donner une idée de sa verve dans le genre satirique, d'une description plus fidèle de la pièce intitulée par Bartsch : *la Danse pour le prix*, et que l'on pourrait appeler plus pertinemment : *les Coureurs de bague.*

Une jeune fille, coiffée d'un voile, vêtue d'une robe juste au corps et ample à la jupe et chaussée de patins à double pointe, debout dans une salle, présente délicatement sa bague entre l'index et le pouce; quatre prétendants, accompagnés d'un ménétrier, gambadent en rond autour d'elle, et témoignent de leur passion pour le bijou; le premier et le plus élégant de mise est prêt à le saisir; le second, un vieux fol en lèche de plaisir sa marotte; le

(1) Je ne la vois pas dans Bartsch; elle est signée du 𝔍 gothique, initiale du prénom de l'artiste.

troisième s'étire et se renverse; le quatrième, un rustre, semble n'y pouvoir atteindre. Toutes ces figures sont touchées avec précision et d'un burin qui accuse la subtilité des formes. Au fond et dans une tribune par laquelle on voit du pays, dix personnes, dans des attitudes variées et très-finement accentuées, assistent à la scène, qui est ainsi habilement disposée dans un disque pour servir sans doute de modèle à un plat d'orfévrerie.

Le triage fait, on voit qu'Israël a son mérite indépendamment de tout ce qu'il put faire dans son métier. Car il était avant tout orfévre; sa supériorité comme tel paraît dans les ornements et dans ce que Sandrart appelle *gyri foliorum et alabandæa* (1). On trouve ordinairement dans ses estampes à sujet un burin pesant, où la mollesse des hachures tranche avec la sécheresse des contours; mais, dans les pièces d'ornement, il acquiert une plénitude qui le distingue même entre tant d'autres habiles graveurs dans ce genre que posséda l'Allemagne. Le nom de Bocholt sur plusieurs pièces, celui d'Israël à toutes les époques, et particulièrement sur une pièce d'ornement que n'a point connue Bartsch, mais qui est décrite *de visu* par Sandrart et par Zani : *To Bocholt iste gemaet in dem bisdom van Monster*, et en marge, *Israël* (2), établit de la manière la plus certaine le siége de cet atelier, qui fut le foyer le premier en vogue et le plus actif de la gravure sur cuivre au XVme siècle.

Un chroniqueur allemand contemporain d'Israël, Wimpheling, rend témoignage de la réputation de ses estampes : *Icones Israelis Alemani per universam Europam desiderantur habentur que a pictoribus in summo precio.* L'on ne comprend pas pourquoi Bartsch, qui a cité ce passage (3), ne veut pas que l'auteur par *icones* entende des estampes. Ce mot usité pour les images portatives, s'applique ici parfaitement aux images sur papier. Les peintres en faisaient cas, parce que facilement elles fournissaient des motifs de composition à leur génie en défaut. Le crédit des estampes d'Israël auprès des peintres est encore attesté par Lomazzo, qui les cite à côté de celles de Mantegna, et gourmande les peintres qui se dispensent,

(1) *Academia artis pictoriæ*, p. 207. Nuremb., 1683, in-fol.
(2) *Enciclopedia*, part. I, t. XIII, p. 465.
(3) *Le Peintre-Graveur*, t. VI, p. 192.

en y puisant toutes leurs idées, de travailler suivant la nature et selon leur génie propre : *Io dico di quella gran quantita d'inventioni disegnate sopra le carte poste in stampa, ritrovate modernamente in Germania da Israel Metro et in Italia da Andrea Mantegna* (1).

En France même, un miniaturiste prit ces estampes allemandes pour guide-âne, et le cas est assez curieux pour qu'on le décrive. C'est dans un exemplaire d'heures de la Bibliothèque Richelieu (2), qui a appartenu à la famille des ducs d'Orléans, à en juger par l'écu armorié de trois fleurs de lis et d'un lambel représenté sur quelques miniatures; l'auteur s'appelait Dumont, ainsi qu'on le lit dans une *Oraison par vers collatéraux en latin contenant par teste le nom de l'acteur :* DULCIS VIRGO MULTIS OPTIO NITIDA TURRIS.

Sur une quarantaine de miniatures que j'ai comptées dans ces heures : calendrier illustré, initiales historiées, grands sujets de la vie et de la passion du Christ, il y en a près de la moitié qui sont peintes sur les gravures mêmes d'Israël. L'artiste a collé l'estampe en papier sur sa feuille de vélin pour lui servir d'esquisse, et a peint dessus, en ajoutant des ornements pour remplir sa page, en corrigeant quelques exagérations des figures et en recouvrant le tout si bien, qu'il est quelquefois difficile d'apercevoir l'ouvrage de gravure. Telles sont les miniatures du feuillet 7, *le Sauveur au milieu d'une patène* (B. 142), où la pièce ronde d'Israël a été carrée avec quatre figures de prophètes, changée dans le fond du paysage et modifiée dans le dessin de la figure principale, et la miniature du feuillet 18, *la Nativité* (B. 6), où l'estampe a été allongée et corrigée dans la maigreur des extrémités. D'autrefois le miniaturiste a épargné ses couleurs, et l'on voit à nu la gravure dans les tailles du fond; souvent les initiales du graveur n'ont été qu'imparfaitement recouvertes. La suite de *la Passion*, qui est ici complète (B. 10-21), présente les traces les plus patentes de ce plagiat.

(1) *Trattato dell' arte della pittura*, p. 482. Milano, 1585, in-4°.

(2) Fonds Colbert, 4821.

La plupart des autres miniatures sont des copies d'estampes d'Israël ou d'autres Allemands moins connus, quelquefois tellement exactes, qu'on voit dans le maniement du pinceau l'imitation des coups de burin, d'autrefois réduites et traitées dans un système d'enluminure plus dégagée. On voit des exemples de ces divers travaux dans *la Salutation angélique* du feuillet 9, l'*Annonciation aux bergers*, du feuillet 20, et dans plusieurs sujets du calendrier, où sont représentées les occupations des saisons et des scènes familières. Plusieurs initiales de ce calendrier sont des copies en petit de l'alphabet xylographique que nous avons vu déjà reproduit par le maître de 1464. On y voit entre autres la fameuse lettre : *Mon cœur avez;* dix-sept autres lettres figurent sur le fond d'or d'une miniature, au milieu du volume, représentant un calendrier perpétuel circulaire, où elles forment sur quatre rangs les mots AVE MARIA GRACIA PLENA; dans les initiales de la deuxième partie du volume, le miniaturiste a imité en grisailles les lettres de l'alphabet d'Israël (B. 210-215).

Malgré tous ces larcins, notre miniaturiste était fort habile de ses mains. Nous avons fait remarquer déjà son adresse à corriger le dessin d'Israël, à le franciser; on le tiendra pour un véritable artiste, si on le juge sur quatre ou cinq miniatures dont rien ne nous fait suspecter l'originalité; ce sont : l'*Enfant Jésus sur un coussin,* au feuillet 17; *l'Adoration des Mages,* au feuillet 22, *la Présentation au Temple*, au feuillet 24, et *le Jugement de Salomon,* au feuillet 34; ces compositions nous transportent loin de l'école allemande. Ce n'est qu'en obéissant aux instincts de l'école française, depuis longtemps en rapport avec celle de Bruges, que le miniaturiste est parvenu à ce degré de réalité naïve, à ce mélange de simplicité dans les gestes et de sentiment délicat. Le temps n'était pas encore venu où ces dons, propres aux artistes français, devaient se perdre au contact des écoles étrangères.

École des Pays-Bas.

J'ai placé hypothétiquement à Cologne l'atelier de plusieurs graveurs primitifs, parce que la situation intermédiaire de cette ville et les fluctuations de son école de peinture s'accommodaient bien au caractère ambigu de leurs estampes; et j'ai rattaché à ce jalon les œuvres plus déterminées qui se produisent du côté du haut Rhin, en Alsace, et du côté du bas Rhin, en Westphalie, parce que les ateliers des deux pays montrent des rapports originaires et permanents. Vient un moment où des inclinations locales se prononcent. Après une période d'échange et d'abâtardissement, les goûts naturels reviennent à nouveaux frais; par les progrès de leur art, les graveurs ont conquis la prérogative des écoles. Alors seulement nous pouvons décrire une école des Pays-Bas et une école de la haute Allemagne.

Le Maître de Zwoll. — On a recueilli dans les mémoriaux de la ville de Zwoll un passage qui indique parfaitement un artiste natif de Cologne et établi en Hollande : *Eodem tempore* (1478) *aderat quidem devotissimus juvenis dictus Joannes de Colonia qui dum esset in seculo pictor fuit optimus et aurifaber* (1). S'applique-t-il au graveur qui a signé ses estampes I. M. Zwoll (planche des monogrammes, n° 10) (2) et que l'on appelle le maître à la navette? Les critiques allemands qui admettent aujourd'hui cette version, l'appuient par l'attribution à ce Jean de Cologne de quelques tableaux qui ne portent pas de signature : *l'Adoration des Rois* du musée de Berlin, *les Israélites ramassant la manne*, du musée de Paris; mais le doute persiste, parce que le nom du peintre ne s'applique pas parfaitement au monogramme, et parce que les tableaux cités ne sont pas en complète analogie avec le style des estampes, autant que j'ai pu en juger. J'ai retrouvé plus facilement le type de leurs figures dans un dessin qui représente aussi l'*Adoration des Rois*, que l'on a exposé dans le cabinet d'es-

(1) De la Borde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. LII.

(2) Planches des monogrammes de Bartsch, n° 181.

tampes du musée de Berlin. Ce qu'il y a de certain, c'est que nous avons un maître graveur qui marque ses estampes du nom de la ville où il travaille, Zwoll. Cette indication de l'atelier, que nous venons de trouver à Bocholt, et que nous allons voir bientôt à 'sHertogenbosch, est le fait le plus intéressant à constater dans l'histoire de la propagation de la gravure : l'artiste est plus pressé de publier son adresse que son nom.

Sans analyser ici la manière du maître de Zwoll, je donnerai l'indication de trois de ces estampes, non décrites ou incomplétement connues par la description de Bartsch, et qui peuvent servir toutes trois à mieux marquer la place du maître dans l'histoire de l'art flamand.

La Vierge un livre à la main avec l'enfant Jésus qui tient des cerises. Les deux figures sont vues dans une fenêtre à pilastres gothiques ornés de statuettes et de pinacles sous un rideau. Cette pièce, qu'on voit au cabinet de Berlin et chez M. le duc d'Arenberg, à Bruxelles, est d'un dessin pur et d'une gravure délicate, bien propres à confirmer la réputation faite à ce maître comme le graveur le plus direct de l'école Van Eyckiste. Le type qu'elle rappelle le mieux est celui de Roger Vander Weyden. On sait par l'histoire aujourd'hui bien connue de Roger, que cet élève de Van Eyck avait pris sa part de la décadence de l'école de Bruges. Vers 1460, époque avancée de sa carrière, ses tableaux montrent un style gagné par la sécheresse des formes maigres et un goût empreint de rigorisme (1). C'est dans cette voie exagérée, toujours plus facile, qu'il est suivi surtout par le maître à la navette, et il n'est pas nécessaire pour cela d'établir de relation directe entre les deux maîtres : la tendance en est commune à tous les artistes de ce temps.

La Vierge et saint Bernard. La Vierge, qui présente l'une de ses mamelles en la pressant pour faire jaillir le lait sur le saint, est sur une chaise dressée sur une table d'autel entre deux chan-

(1) Roger Vander Weyden, par M. Wauters, *Revue universelle des arts*, t. II, 1855, p. 28. L'auteur, qui a recherché de près ou de loin toutes les circonstances de la carrière de Roger, n'a rien rencontré qui ait trait à Jean de Cologne ou de Zwoll.

deliers; à droite et à gauche se développent les nefs et les portes de l'église, où s'avancent diverses personnes sur plusieurs plans, en diminuant de taille beaucoup plus que ne l'exigerait une juste perspective, mais dans un système fort usité dans l'ancienne école hollandaise. Trois petits anges concertent, perchés sur le dossier de la chaise. Les paroles latines du dialogue entre la Vierge et le saint sont inscrites sur la tablette de l'autel et à côté. Les têtes sont d'une expression religieuse, les chairs plus moelleuses que dans d'autres gravures du maître, les plis des draperies sont carrés et le travail du burin pesant dans les fonds.

Les Commandements de Dieu et la Mort. C'est la dernière estampe de l'œuvre du graveur; elle est composée dans l'esprit de dévotion le plus noir. La figure calme de Moïse, tenant les tables de la loi, contraste avec cette mort fantastique : les os crispés, le ventre ouvert et occupé par un crapaud, le crâne traversé par un serpent. Il y a là l'indice d'une préoccupation qui gagna la peinture flamande à la fin du XVme siècle, au milieu des terreurs et des cruautés de la guerre des Hoeksehen, et qui produisit un peintre d'une si singulière portée, Jérôme Bosch, que nous rencontrerons tout à l'heure. Cet ouvrage pourrait être invoqué par ceux qui font de notre graveur un moine d'Agnetenberg, près de Zwoll. Le texte cité indique, à ce qu'il me semble, que l'artiste ne se fit moine qu'à la fin de sa carrière, et qu'auparavant, *dum esset in seculo*, il était peintre et orfévre.

Faute de connaître exactement l'auteur de ces fines estampes, rappelons les titres de la ville où elles parurent. Zwoll, ville de la province d Overyssel, eut, à partir de 1480, sous le nom de Pierre Van Os, un atelier d'imprimerie remarquable par les gravures en bois de ses livres, et par l'emploi qui y fut fait des bois qui avaient servi à la Bible des pauvres. L'un de ces livres, *les Sermons de saint Bernard*, en hollandais, contient une grande planche de saint Bernard allaité par la Vierge, qui a, avec l'une des estampes que nous avons décrites, des rapports qui ne sont pas seulement ceux du sujet.

LE MAÎTRE HOLLANDAIS. Les premières marques qui trahissent

la personnalité dans les ouvrages fort insouciants des premières époques, sont une date, quelques lettres, une adresse. La date surtout est précieuse pour l'histoire, mais encore faut-il qu'elle soit authentique. L'usage a prévalu d'appeler le maître de 1480, l'auteur présumé d'un certain nombre d'estampes à peu près contemporaines de celles des maîtres précédents, sur la foi d'un observateur fort inexact. M. Duchesne l'avait ainsi nommé par conjecture, sans donner de sa gravure aucune notion qui pût la faire reconnaître; il le jugeait Hollandais, parce que le plus grand nombre de ses estampes se rencontrait au cabinet d'Amsterdam, et par surcroît, le plus ancien graveur de ce pays, ce qui ne l'empêchait pas de le confondre ensuite avec d'autres maîtres (1). Bartsch avait déjà rapproché plusieurs de ses estampes parmi celles qu'il rangeait sous le titre de vieux maîtres allemands anonymes (2), sans rien conjecturer sur leur auteur et sur leur origine.

Après avoir vu une première fois les estampes attribuées à ce maître dans divers cabinets, j'essayai d'analyser leur manière, sans dissimuler l'incertitude que m'avait laissée l'examen d'un œuvre formé sans critique, et où se trouvaient des pièces de plusieurs mains, et je ne l'appréciai pas ce qu'il vaut. On ne saurait le juger à Paris ou à Londres sur les estampes trop peu nombreuses de ces cabinets. Je l'ai revu à Amsterdam, et je voudrais indiquer en traits plus précis ce graveur qui, en effet, ne peut être que Hollandais, et qui, s'il n'est pas le plus ancien de ce pays, est le premier qui soit en possession d'une manière qu'on peut décidément goûter sans être archéologue.

M. Passavant, en s'expliquant sur ce maître, dont il accepte la dénomination connue, le Hollandais de 1480, dit que ses gravures surpassent en délicatesse de burin, en beauté de dessin et en moelleux de ton tout ce qui a été fait de son temps. M. Waagen, rencontrant au Musée britannique une des estampes qui lui sont attribuées, *Salomon adorant une idole* sous l'incitation d'une Ammonite (B., t. X, p. 1), la trouve d'une exécution magistrale et

(1) Duchesne, *Voyage d'un iconophile*, pp. 10, 241 et 376. 1834, in-8°.

(2) Bartsch, t. X, part. I, n° 1, p. 46, n° 16; p. 49, n°s 21-23, et p. 51, n° 26.

d'une vigueur extraordinaire d'effet. Les mains ont de l'analogie avec celles de Martin Schongauer. Dans son opinion, cette estampe est d'origine néerlandaise et environ de l'année 1470. Venant ensuite à quelques pièces d'armoiries extrêmement finies, dont une avec figure de femme, il juge au costume, aux souliers pointus et au style entier d'exécution, qu'elles doivent être considérées comme néerlandaises et faites vers l'an 1480 (1).

L'estampe de *Salomon devant une idole* porte l'inscription ainsi transcrite : O. VERE. T, dont M. Waagen ne parle pas; aurait-elle quelque rapport avec le nom de l'artiste? je suis tenté de le croire, en trouvant dans les tables des artistes de Bourgogne, Bertelmens Overheet, reçu maître orfévre de Gand en 1448, Gillekin Van Overheet, maître orfévre de la même ville en 1470 (2). Toutefois la place de cette inscription sur un chapiteau, et l'habitude constante des graveurs primitifs de placer, dans certaines parties des édifices ou des vêtements, des lettres plus ou moins significatives, mais n'indiquant jamais leur nom, rendent le fait douteux (3). Cette circonstance peut cependant servir à désigner le maître mieux que la date hypothétique de 1480, et mieux encore que les lettres *A. V.* qui sont marquées sur deux écus d'une de ses pièces d'ornement.

M. le conservateur Klinkhamer a fait un catalogue des pièces du cabinet d'Amsterdam, au nombre de 75, sans y comprendre celles qui avaient été connues de Bartsch, et sans se prononcer sur leur attribution, ni même sur leur mérite supérieur à celui des autres gravures des maîtres inconnus du XVme siècle (4). Il ne signalera donc pas suffisamment le maître et son œuvre. Les pièces capitales n'y sont pas assez distinguées des pièces d'une valeur inférieure, ni même des pièces où l'on reconnaît une main diffé-

(1) *Treasures of Art*, t I, p. 291.

(2) *Les Ducs de Bourgogne*, par M. de Laborde, t I, p. 535-569. 1849.

(3) En lisant cette inscription sur l'exemplaire du Musée britannique, la première lettre peut être prise pour un Q, et il y a encore après le T une lettre incertaine ; mais cet exemplaire est un mauvais état.

(4) Les estampes indécrites du Musée d'Amsterdam, in-8°, 1857, extrait de la *Revue universelle des arts*.

rente; mais nous y voyons constatée l'existence d'un atelier vaillant, qui ne peut être confondu avec ceux que nous avons déjà rencontrés. Cet atelier se présente, comme ceux de Bocholt et de 1466, avec un nombre et une variété d'estampes suffisants pour attester un foyer actif, un maître et des apprentis, et il porte tous les indices d'un milieu différent. A défaut de renseignements positifs, on avait induit son origine hollandaise du lieu actuel des estampes; les sujets mêmes, aussi bien que la manière dans laquelle ils sont traités, trahissent les instincts et les habitudes de la Hollande. La critique des artistes, qui se trouve si bien de les comparer avec leurs devanciers, ne s'éclaire pas moins en les comparant avec leurs successeurs. Les écoles changent, mais sous même ciel persistent mêmes goûts.

Pour rendre compte de cet œuvre, j'en ferai trois parts : la première et la plus nombreuse, formée des sujets religieux, se fait remarquer déjà par des compositions moins hiératiques, des expressions plus réelles et une recherche déjà grande des effets de lumière. J'énumérerai, pour m'en tenir aux pièces essentielles, *Dieu le Père, Jésus et le Saint-Esprit avec des anges en adoration; l'Enfant Jésus sous un dais d'architecture à ornements végétaux; la Tète du Christ sur un autel; le Christ et la Vierge en buste sur une même feuille; l'Ecce homo; la Tète de saint Jean sur un coussin dans un plat; sainte Anne sur un trône avec la Vierge à ses genoux; la Vierge donnant le sein à l'enfant Jésus, sur un trône couronné de feuillages; la Vierge tenant l'enfant Jésus que saint Jean fait jouer avec des pommes; saint Martin; saint Christophe; saint Georges; saint Sébastien; l'Assomption de la Madeleine; Deux Nonnes accroupies sous des phylactères; Deux Moines accroupis, dont l'un feuillette un livre d'estampes;* ce sont les pièces qui m'ont le mieux montré une prédominance marquée de l'effet sur le dessin, de l'expression sur la rectitude, et un moelleux d'exécution qui rompt souvent avec la sécheresse gothique. Les deux pièces les plus remarquables peut-être de cette suite religieuse sont *la Visitation* et *la Marche au Calvaire* (1).

(1) Elles ont été connues de Bartsch, t. X, pp. 2 et 4. En décrivant le Calvaire,

Dans la Visitation, la scène se passe sur le seuil d'une porte gothique, dans un clos semé de fleurs, avec un fond de forêt et un paysan qui entre par la porte du clos. *La Marche au Calvaire* est composée de dix figures échelonnées au pied d'une colline avec beaucoup d'habileté; il y a sans doute dans les airs sérieux de quelques têtes et dans les extrémités la sécheresse des maîtres primitifs; mais quelle vie et quelle réalité dans les soldats du cortége! quelle douleur dans la Vierge et saint Jean! le Christ lui-même, qui tombe sous sa croix, est d'une fort belle expression.

La seconde partie comprend les sujets de mœurs qui sont ici traités avec un esprit et un amour tout particuliers : *le Lai d'Aristote ;* la jolie scène, où la maîtresse d'Alexandre chevauche le philosophe, est représentée conformément au fabliau de Henri d'Andeli, dans un verger, avec une terrasse au fond, où paraissent Alexandre et un courtisan pour se moquer de la faiblesse d'Aristote; *le Turc à cheval ; le Jeu de cartes;* la scène se passe entre une demoiselle qui tient la carte, trois jouvenceaux qui la serrent de près, un vieillard écarté et une femme qui fuit dans le fond, à la lisière d'un bois; *le Madrigal à trois voix ; la Chasse au faucon,* où les dames sont montées en croupe des cavaliers; *la Chasse au cerf; le Vieux Amoureux et la Jeune Fille; la Vieille Amoureuse et le Jeune Garçon,* qui sont d'un travail différent et d'un dessin plus fortement accusé; *les Deux Amants;* ils sont assis sous un arceau de feuillage, à côté du pot d'œillets et de l'aiguière à rafraîchir; *les Paysans allant au marché.* La plus remarquable de ces pièces, le chef-d'œuvre même du maître, est le *Mort et le Vif* (1). Le mort nu montre un corps décharné et une tête chauve d'un modelé et d'une force d'expression indicibles; le vif est un jeune homme à l'air charmant dans ses habits de fête, mais il sent déjà la main froide qui se pose sur son épaule; un crapaud et un serpent paraissant dans les herbes du sol ajoutent à l'effet de cette pièce extraordinaire.

Bartsch repousse l'attribution faite par Heinecken de cette pièce à Martin Schongauer, sans en substituer d'autre.

(1) Cette pièce est aussi au cabinet de Vienne. M. Friedrick van Bartsch en a donné une description plus romantique que celle de M. Klinkhamer, *Die Kupferstichsammlung.* Wien, 1854, in-8°, p. 100.

Le travail de l'outil dans les meilleures de ces pièces est si velouté, qu'on les dirait faites à l'eau-forte avec les finesses de pointe connues ensuite par Rembrandt. Bartsch, qui a remarqué cette délicatesse de tailles dans une pièce, *le Turc à cheval*, la croit obtenue sur une planche d'étain; il en aurait dit autant sans doute du *Mort* et *des Deux Amants*, qui sont de la même facture; M. Klinkhamer, qui pratique aussi l'eau-forte, ne paraît pas douter qu'elles ne soient faites au burin. Il a remarqué sur plusieurs pièces les traces de cuivre, et il dit que l'exécution en est libre et fait penser à des dessins à la plume, vu que l'encre dont on se servait à cette époque était plus fluide et donnait plus de moelleux aux épreuves. Cette allégation est insuffisante, car toutes les estampes contemporaines de celles-ci, bien que tirées avec la même encre, sont d'une exécution sèche. Quoi qu'il en soit du procédé de notre maître, il suffit de reconnaître que son exécution a des qualités inconnues des autres maîtres gothiques, tant de ceux que nous avons placés à l'école rhénane que de ceux de la haute Allemagne. Il garde les traditions des peintres Van Eyckistes tout autant que le maître de 1466, et si on le compare au plus habile buriniste de cette école, à Martin Schongauer, on le trouve inférieur sans doute, quant au dessin et à la beauté des types, mais il reste au-dessus de lui comme graveur pittoresque et lumineux. Il y a de la petitesse et de la laideur dans ses airs de tête, quelque chose de court dans toutes ses figures; cependant il se relève, surtout dans ses pièces familières, par la recherche du costume encore tout empreint des modes bourguignonnes. On remarquera aussi la disposition de l'artiste à encadrer ses compositions dans des arceaux de feuilles et de branches qui tournent si heureusement à l'ornement architectural, en se recroquevillant dans les angles.

On ferait une troisième part dans l'œuvre du maître Overet avec les petites pièces de fantaisie et d'ornement, écus et lambrequins historiés de figures de marmousets et de culbuteurs; mais dans ce genre, il n'a point égalé la verve des graveurs allemands : c'est là d'ailleurs que sont les indices les plus nombreux d'un travail varié, qui ne fut point dans une seule main. Cette diversité de sujets, parmi lesquels beaucoup sont des commandes de com-

merce, ferait croire que la résidence de cet atelier fut à Amsterdam. On ne sera pas du moins tenté, comme pour Zwoll, d'en faire un moine. Bien que j'aie trouvé, parmi les orfévres, quelque nom approchant de celui qui pourrait être le sien, je dois dire qu'il ne tient rien de l'orfévre dans sa manière. Il a les libres allures et le sentiment réaliste du peintre, et il est le digne prédécesseur des eaux-fortistes hollandais du XVIIme siècle. Si les graveurs qui vinrent après lui, malgré tout leur talent, lui tenaient de moins près, c'est qu'ils avaient été gagnés par la rectitude de dessin et la sécheresse de gravure de l'école allemande.

Le maître W.... — L'attribution à l'école flamande des pièces portant le monogramme de ce maître (planche des monogrammes, n° 12), faite par Ottley (1), a été confirmée, non que l'on ait appris davantage sur leur auteur, mais par la notion plus claire que l'on a eue du faire de l'école. Ce qu'il y a de tudesque dans les formes ne peut plus donner le change, maintenant que nous savons combien les artistes flamands dégénérèrent de la pureté qui distinguait les Van Eyck et se rapprochèrent de leur voisins allemands. L'habileté générale du dessin, la beauté des détails d'architecture ogivale qui relèvent la plupart de ces compositions, le burin gras et souvent frais et moelleux avec lequel elles sont exécutées laissent peu de doute sur leur provenance. On trouve bien quelques fonds d'architecture et quelques détails flamboyants dans les pièces allemandes marquées d'un *W* et attribuées par Bartsch à Wenceslas d'Olmutz, mais elles ne sont pas traitées avec la même adresse et la même liberté de burin. On ne peut guère non plus mettre sur son compte des pièces marquées seulement du signe qui suit ordinairement le *W* et qui paraissent des copies allemandes (2).

L'estampe la plus remarquable de son œuvre, catalogué par

(1) *History of Engrading*, p 624.

(2) Bartsch a bien distingué cette marque, comme étant d'un copiste du maître de 1466 (t. VI, p. 53), de notre marque *W*..... appartenant à un maître remarquable et original; mais il ne hasarde rien sur la patrie de celui-ci (t. VI, p. 56). M. Friedric Ritter von Bartsch l'a classé après le maître de 1480, à l'école néerlandaise-Van Eyckiste, *Kupferstischsammlung*, p 100. Vienne, 1654; in-8°.

Bartsch en trente et une pièces, est la *Généalogie de la Vierge* qu'on trouve aux cabinets de Paris et d'Amsterdam. Les deux personnages au côté du trône ont leurs noms écrits, et les figures ne sont pas d'un type élevé, avec leur stature un peu courte, leurs traits arrondis et riants; mais le travail du burin est fin et doux, les draperies éclairées par petites places, et l'effet général est pittoresque. Les pièces où l'on peut ensuite le mieux étudier sa manière sont : *Le Calvaire*, d'une gravure fine et moelleuse, *les Apôtres*, dans des niches ogivales, et une *Vierge* qui n'est point décrite par Bartsch ni par Ottley, mais qu'on rencontre au Musée britannique : elle est représentée à mi-corps, un sein découvert, tenant sur ses deux mains l'enfant Jésus dans une fenêtre d'un tracé ogival très-orné. Cette pièce se distingue par la grâce un peu longue des formes, par le grignotis de la gravure et l'effet des ombres dans les plis des draperies.

Le maître a fait ensuite des pièces d'orfévrerie, d'architecture et de mobilier, dans la mode ogivale, où il montre mieux encore les ressources de son burin. Il a produit enfin quelques sujets nouveaux dans l'iconographie gothique. Ce ne sont pas les scènes mondaines, comme dans l'œuvre du maître Overet, qu'on y trouve, mais des scènes militaires : soldats sous la tente, alignements de piétons et de cavaliers; encensoirs et ciboires d'un côté, arquebuses et épieux de l'autre, souvenirs de la Flandre de 1480, partagée, comme tant d'autres pays alors et depuis, entre le sabre et le goupillon, ces deux sceptres du monde.

Brulliot, qui a donné sous ce monogramme la notice de onze pièces à ajouter aux trente et une décrites par Bartsch, n'a pas découvert le nom du maître; d'autres ont voulu y voir Jacob Walch ou Walck, architecte-orfévre de Nuremberg travaillant de 1470 à 1500, qui serait le maître de Wolgemuth (1). Nous verrons la part des artistes allemands dans des pièces marquées d'un monogramme à peu près semblable. Ici nous sommes en présence d'un graveur plus ancien et d'une autre école. S'il suffisait, pour être

(1) *Notices sur les graveurs qui nous ont laissé des estampes marquées de monogrammes*, t. II, p. 302. Besançon, 1808.

assuré de le connaître, de trouver des orfèvres flamands de la fin du XVme siècle dont le nom commence par un *W*, nous n'aurions que l'embarras du choix : *Jan de Wilde,* maître orfèvre de Gand en 1479, ou *Arnde van Willebeke,* orfèvre de la même ville en 1481 (1); voici même un architecte *Hermand Waghemacher,* à Louvain, en 1481, pour ceux qui croiraient qu'un architecte seul a pu dessiner ces épures de tracé ogival flamboyant, où paraissent des nervures festonnées d'un modèle tout particulier à la Belgique. Il est prudent cependant d'attendre des renseignements plus directs avant d'inscrire l'un de ces noms parmi les graveurs.

Le maitre L. Cz. — Il faut décidément placer à l'école hollandaise le maître qui s'est servi du monogramme *L. Cz.* Par sa gravure grasse et colorée, son dessin pittoresque et fin, il donne une manière tout à fait complémentaire de celle des maîtres précédents. Bartsch s'est borné à décrire deux pièces, les seules que possède le cabinet de Vienne : *la Tentation* et *l'Entrée à Jérusalem,* sans ajouter un mot sur le maître. La beauté de ces estampes aurait dû attirer sur cet artiste un peu plus d'attention. J'ai dit ailleurs un mot de la première, qu'on voit aussi au cabinet de Paris; la seconde, qui se trouve à Berlin, à Dresde et à Paris, est plus remarquable encore par la finesse de ses expressions et la qualité moelleuse de son burin. Le Christ jeune avec son grand front, ses yeux expressifs, ses longs cheveux, sa barbe soignée, n'est pas sans analogie avec le type de Martin Schongauer; mais c'est le seul rapprochement que l'on soit tenté de faire. Notre maître est, par sa facture, tout à fait différent des Allemands. J'ai fait connaître de plus *la Vierge assise sur un gazon* et *la Chasteté* datée de 1492. Tout ce qu'on pourrait reprocher à ces deux compositions, charmantes de finesse et de simplicité, c'est d'être un peu alourdies par le soin extrême du travail (2). Voici deux autres pièces qui, sans avoir la même im-

(1) *Les Ducs de Bourgogne,* t. I, p. 581.

(2) M. Duchesne a cité une autre pièce datée de 1497, et qui serait la reproduction d'une estampe du maître de 1466, *la Sainte Face portée par saint*

portance, n'ajoutent pas peu à l'opinion que nous devons avoir de ce talent plein de finesse et d'éclat :

Le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, au cabinet de Berlin, n'est qu'une petite pièce ronde sur un sujet bien souvent traité dans l'imagerie primitive. Le trait pur, l'expression douce et le travail délicat qu'on voit ici témoignent d'un sentiment profond et d'une vive intelligence du burin. *Sainte Catherine,* donnée par le Dr Jegher au cabinet de Paris, montre ces qualités du graveur appliquées à l'exécution d'un costume précieux : cornettes hollandaises, robe brodée à manches larges.

Le nom de Lucas Corneliszoon s'adapte parfaitement aux initiales *L. Cz.* Malheureusement la biographie de cet artiste, telle que nous la connaissons, ne cadre pas aussi bien avec l'œuvre. Lucas, fils de Cornelis Engelbrecht (1), est cet artiste dont Van Mander et Sandrart nous ont raconté quelques circonstances singulières (2) : il fut surnommé *den Kock,* le cuisinier (3), parce qu'il avait dû pour vivre ajouter cet art à celui de la peinture, et, malgré cela, ne trouvant point à subsister à Leyde, il passa en Angleterre, où il fut accueilli par Henri VIII. Il était né en 1495, il ne peut donc être le graveur de pièces dont l'une porte la date

Pierre et par saint Paul (*Voyage d'un iconophile*, p. 376); mais l'on ne sait s'il ne le confond pas avec le maître de 1480.

(1) Connu comme le peintre du triptyque de l'hôtel de ville de Leyde et le maître de Lucas de Leyde, né en 1468, mort en 1533. Son père était, dit-on, graveur sur bois. Le *Liggere* de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers donne, parmi les francs maîtres reçus en 1492, *Cornelis de Hollandere* (*Catal. du musée d'Anvers*, in-12, p. 62). Voyez la notice publiée par M. Passavant, *Messager des sc. hist.* de Gand, 1841, p. 328, et Michiels, *Histoire de la peinture flamande,* t. II, p. 391. Cet auteur le fait fils du maître de 1466.

(2) *Academia artis pictoriæ*, p. 232. Nuremberg, 1683, in-8°.

(3) Brulliot, qui a cité quelques pièces de plus sous le monogramme *L. Cz*, part. I, n° 1383 : *la Fuite en Égypte*, *la Vierge couronnée par deux anges*, *Deux Femmes qui se promènent au fond d'un château*, a confondu ce maître avec Ludwig Krug, ou le maître à la cruche, sur la foi de M. de Jongh, annotateur de Van Mander, part. II, n° 2887. Zani, trompé aussi par le surnom de Lucas Cornelizoon, en a voulu faire le maître au pot ou à la cruche. *Enciclopedia*, part. I, t. VIII, p. 90.

de 1492. Si l'on persiste à placer notre maître dans la famille des Corneliszoon, fort nombreuse en Hollande, il faut en chercher un plus ancien que ce contemporain de Lucas de Leyde.

Jérôme Bosch et Alart du Hameel. — Dans les échappées historiques que nous nous sommes permises pour éclairer les mouvements d'un art pauvre, mais très-sensible aux influences sociales, nous avons considéré, en commençant, l'état florissant des villes flamandes au milieu desquelles se produit l'école de Bruges, et les premiers heureux essais de la gravure, au commencement du XVme siècle. Nous avons indiqué ensuite le temps de chômage qui survint à la chute de la maison de Bourgogne, pendant lequel la prépondérance des arts de l'imprimerie et de la gravure semble passer du côté de l'Allemagne. Il nous reste à appeler l'attention sur les symptômes effroyables qui agitèrent la Hollande dans les dernières années du XVme siècle, tristes préludes de la révolution religieuse qui devait suivre : luttes sanglantes des factions intestines des *hoekschen* et des *kabbeljauwschen*, soulèvements contre l'autorité de l'archiduc Maximilien, brigandages des *kaasenbroodters*, horreurs et multiplicité des exécutions capitales; puis, comme corollaires, l'exaspération de l'ascétisme religieux et le développement hideux des légendes pieuses; enfin les rapports de plus en plus fréquents avec l'Espagne, la patrie du plus satanique catholicisme, et une alliance qui commence à se cimenter par le mariage de l'archiduc Philippe, le fils de Marie de Bourgogne, avec l'infante Jeanne, la fille de Ferdinand le Catholique et d'Isabelle, et par celui de Marguerite, la fille de Marie et de Maximilien, avec l'infant Juan de Castille. On s'expliquera mieux ainsi les sentiments de tristesse, de peur ou d'extravagance qui dictent alors tant d'images; on comprendra surtout la venue d'un artiste qui n'avait été considéré que comme une exception, alors qu'il termine avec autant de logique que d'énergie l'art catholique des Pays-Bas. Je parle de Jérôme Agnen ou Bosch (1). J'ai dit ailleurs

(1) *Hieronymus Ajuen, aliàs Bosch, insignis pictor.* Il est ainsi nommé dans les registres d'une confrérie de Bois-le Duc, où on le porte comme mort

comment on pouvait considérer le peintre et j'ai déterminé son influence comme chef de l'école des drôles; je voudrais ici marquer les traces qu'il laissa dans la gravure de son vivant.

Bartsch a décrit six pièces (1) portant la marque *Bosche* accompagnée d'un *A* et d'un signe d'imprimeur (planche des monogrammes, nº 13), ou *Bosche* et *Hameel* précédé de l'*A* et du signe, ou *Alart du Hameel 'sHertogenbosche;* il en conclut qu'elles étaient gravées d'après Jérôme Bos, vivant à Bois-le-Duc à la fin du XVme siècle, parce qu'elles offraient les mêmes idées et le même goût que les estampes gravées d'après ce maître par des graveurs plus modernes; et il y reconnut la main d'un maître du nom de *Alart du Hameel*, aussi de Bois-le-Duc, dont on ne savait pas davantage. On a trouvé depuis quelques autres pièces gravées avec les mêmes marques ou dans le même goût, mais elles n'ont rien appris de plus sur ce maître.

L'attribution à Jérôme Bosch est incontestable; on s'en assure par l'identité de manière que ces productions montrent avec les tableaux connus de ce maître, plus encore que par leur analogie avec les gravures de Breughel, de Mérica et de Cock. On serait tenté de faire intervenir le peintre directement dans leur gravure, au moins pour quelques pièces, tant elles présentent de distinction et de vivacité; cependant Alart du Hameel, qui les a signées et publiées, en est plus sûrement l'auteur. Il passe pour orfévre (2); mais le savant archiviste de Louvain a trouvé des documents qui le font travailler comme architecte à l'église de Saint-Pierre de cette ville, et notamment aux voussures du portail méridional exécutées vers la fin du XVme siècle.

Je ne connais pas la première pièce décrite par Bartsch, *le Serpent d'airain;* la seconde, le *Jugement dernier,* est d'un dessin

en 1518 (*Catalogue du Musée d'Anvers*, p. 47). La notice la plus étendue sur ce peintre a été donnée par M. Michiels, *Histoire de la peinture flamande*, t. II, p. 376. Bruxelles, 1845.

(1) *Le Peintre-Graveur*, t. VI, p. 354.

(2) Zani qui puise ses renseignements aux sources, lui donne les titres d'orfévre, dessinateur et graveur, et le fait travailler en 1470 et 1490. *Enciclopedia*, part. I, t. X, p. 314.

adroit, quoique coulant, et d'une gravure sobre, ombrant avec feu, mais avec moelleux, cherchant plutôt à exprimer l'ordonnance et les formes des figures que l'effet de la peinture, et répondant bien à la singulière naïveté de l'artiste qui met tout son esprit à représenter un roi à tête de cochon et à mettre en contraste des femmes nues avec des monstres hybrides. La pièce appelée par Bartsch *les Cavaliers autour d'une chapelle*, et décrite la troisième en termes obscurs, me paraît être *la Construction d'une église* ordonnée par un prince, Constantin peut-être; car elle fait pendant à une autre pièce décrite pour la première fois dans la collection Delbecq (1), *la Croix apparaissant dans le ciel devant Constantin.* Ces deux estampes sont d'un travail de gravure plus gros et plus avancé, appesanti même dans les chevaux, les draperies et les fonds. Les têtes ont l'expression du maître, toujours singulière. Sa tendance à la charge se montre surtout dans la tournure un peu rabrougrie des corps et dans l'affectation à ne laisser percer les traits sous les casques que par un bout. Mais toute la bizarrerie de sa manière paraît dans l'éléphant armé en tour et attaqué par des bataillons couverts d'armes fantastiques. Bartsch trouve les figures mal dessinées; elles m'ont paru très-vivement prises dans la manière du maître et gravées avec beaucoup de liberté et de moelleux. Les deux dernières pièces décrites par Bartsch, *Dessin d'un reliquaire* et *Dessin d'un saint sacrement*, ne portent que le nom de du Hameel; elles sont d'un style aussi pur et gravées avec plus de légèreté que les pièces du maître W... (planche des monogrammes, n° 12).

C'est dans une pièce, qui ne porte aucun nom, *Saint Michel terrassant les démons* (haut. 9c,4, larg. 9c), rangée aux anonymes dans le cabinet de Paris (2), que j'ai trouvé le spécimen le plus

(1) Catalogue par Delande et Thoré, 3e partie, p. 5. 1845; in-8°. Je l'ai vue, ainsi que la plupart des pièces dont je parle ici, au Musée britannique.

(2) Le cabinet de Paris possède une autre estampe que M. Duchesne a fait encadrer sous le nom de Jérôme Bosch : *Jesus Christ entre la Vierge et saint Jean.* (*Description des estampes exposées dans la galerie de la Bibliothèque*, n° 27, p. 17. Paris, 1855.) M. le conservateur eut l'idée de cette attribution en voyant la pièce dans la collection de M. Delbecq (*Voyage d'un iconophile*, p. 322), et

délicat de la manière de Jérôme Bosch. L'ange est debout, les ailes étendues, le bras gauche armé du glaive, la tête coiffée d'une couronne à découpures ogivales très-développées, et tenant de la main droite une tête de Gorgone. Des diablotins de toute forme se démènent autour de lui, les uns sortant des grands plis de sa robe, les autres se glissant dans les creux des rochers. Le grand style de l'ange, l'esprit des diables, le mouvement naturel des membres respirent en entier le peintre, et la gravure ne peut être d'un autre; elle est faite d'un trait vif, qui marque quelques fortes ombres avec des hachures en plumetis, et pince les yeux et les bouches avec une finesse pleine d'originalité.

Le cabinet de Munich possède une estampe de dimensions à peu près pareilles et sans marque, *Saint Antoine entre quatre démons*, que je vois attribuée à Jérôme Bosch (1). La gravure, autant que j'en puis juger par la copie photographique, est du même goût que celle de Paris, avec moins de pureté dans le trait et moins de légèreté dans le burin. Le même cabinet possède une gravure portant la marque d'Alart du Hameel, *Saint Pierre* sur un chapiteau à feuilles de chardon, qui est une figure tout à fait sérieuse et probablement le dessin d'une statue ogivale. J'ai fait connaître aussi une très-piquante estampe du cabinet de Dresde : *le Jouvenceau qui porte des devises amoureuses* (2). En voici une autre du cabinet de Londres, d'un format plus grand, et sur un sujet tout mondain que les anciens graveurs ont affectionné : on pourrait l'appeler *la Fontaine d'amour*. Je ne sache pas qu'elle ait été décrite; elle a le nom de Bosche et le monogramme de du Hameel : un jeune homme pinçant du luth et une jeune fille tenant

elle fut admise avec empressement dans le catalogue de vente (Ire partie, n° 80, p. 20). M. le Dr Jegher acheta la pièce 355 fr. et la légua au cabinet. C'est une grande page sans valeur aucune, malheureux effort de quelque orfèvre allemand à la queue d'Israël van Meckenen.

(1) *Copies photographiques des plus rares gravures qui se trouvent dans la collection royale d'estampes à Munich*, publiées par Robert Brulliot. Munich, 1854; in-fol.

(2) *Des Types et des manières des maîtres graveurs*. XVIme siècle, p. 145. Montpellier, 1854; in-4°.

une fleur à la main sont debout auprès d'une fontaine à vasque et à pilier gothique, au haut duquel est un Amour qui pisse; un vieux fou accroupi dans le treillis va glisser la main sous la cotte. Les figures sont d'un dessin soigné avec des expressions piquantes, une végétation riche, des costumes précieux : souliers pointus et bonnet à plumes, corset étroit et manches doubles. Le travail du burin est accentué et fin, accusant seulement dans les fonds la monotonie du métier.

Les dessinateurs flamands ne furent donc exempts ni de recherche ni de grimaces; mais ils y mirent toujours plus de légèreté et de délicatesse que les Allemands.

La personnalité des maîtres graveurs flamands ou hollandais, difficile à dégager d'abord, a donc fini par s'accuser d'une façon assez précise, aussi bien dans le dessin que dans le maniement du burin, et les tâtonnements par lesquels ils passent nous éclairent sur les mouvements particuliers de l'histoire des arts, dans le cercle des provinces comprises entre le Rhin et la mer. Il y a lieu d'abord de s'étonner en trouvant les artistes qui manient le burin, aussi dépouillés de la distinction de l'école Van Eyckiste; mais nous avons vu des symptômes pareils de rétrogradation dans la gravure sur bois et nous en avons cherché les causes directes. Il y en a de particulières à la gravure au burin. Un art qui prend possession ne saurait être scrupuleux sur le choix de ses moyens. Nos burinistes n'en sont plus aux essais timides et aux imitations des miniatures; ils visent à l'indépendance; ils luttent avec les tailleurs de bois; plus qu'eux ils se sentent appelés à faire des images finies; aussi les voyons-nous occupés des ombres autant que des contours et de la consistance des corps plus que de leur silhouette. Leur mérite est d'avoir essayé le modelé et même la couleur : par là ils fondèrent leur art. Les résultats nouveaux qu'ils obtinrent par l'effet mat et chaud de leur gravure, quoique avec des compositions pauvres et des formes triviales, révèlent déjà chez eux une vocation native : ce sont bien les ancêtres de Rembrandt et de Van Ostade. Dans cette atmosphère épaisse, leur burin laissa percer cependant bien des finesses, et leur dessin montra, au milieu de ces négligences pittoresques, la recherche constante de l'expres-

sion dans des conditions naturelles. On peut encore reconnaître par là qu'ils sont les fils de Van Eyck et de Roger van der Weyden. Les maîtres hollandais du XVme siècle ne produisirent pas, dans la gravure au burin, des talents de la portée du maître de 1466 et de Martin Schongauer; mais ils surent, au milieu de circonstances difficiles, cultiver vaillamment leur propre héritage, et ils laissèrent un travail qui ne fut perdu ni pour Lucas de Leyde ni pour ses successeurs.

Si l'origine néerlandaise et rhénane des maîtres que nous venons de voir dans deux écoles pouvait être encore l'objet de quelques doutes, ils disparaîtront, je crois, par la détermination des maîtres qui appartiennent incontestablement à la haute Allemagne, et que nous allons voir étaler des qualités totalement différentes.

École de la haute Allemagne.

Un intérêt particulier s'attache à la première école de la gravure sur cuivre à Nuremberg, où devaient paraître plus tard de si habiles burinistes et le plus grand de tous, Albert Durer. Si Fite Stoss est, comme on peut le penser, le premier qui y ait pratiqué le burin en maître, cette éclosion se fait par un écart absolu de la manière du maître de 1466 et de Martin Schongauer. Fite Stoss, dont le nom a été trouvé dans les archives de Nuremberg (1), n'alla pas chercher ses modèles en Flandre ou le long du Rhin, il les trouva dans la ville impériale, où les arts gothiques étaient cultivés d'une manière exceptionnelle que nous pouvons apprécier encore en regardant les églises de Saint-Sébald, de Saint-Laurent et de Notre-Dame. Il appartenait à cette race de sculpteurs-peintres qui ont peuplé ces églises de statues et de bas-reliefs votifs en pierre peinte, et de triptyques en bois taillés et coloriés, où l'on peut remarquer un style tout préoccupé de détails matériels, d'expressions pieuses, de formes pointues et de couleurs tranchantes

(1) Brulliot, p. II, n° 2852, 1832. *Des Types.* XVme siècle, p. 80. D'après des recherches plus récentes, il y était venu de Cracovie dès 1486.

qui les distinguent des productions des autres écoles allemandes. Ces estampes, que l'on connaît maintenant au nombre de onze, en donnent la traduction la plus rapprochée.

La Sainte Famille représente, sous une voûte croisée, la Vierge tissant une chemise, Joseph travaillant de la vrille une pièce de bois et l'enfant Jésus nu jouant avec les plis de la robe de sa mère : c'est la plus haute expression de la grimace germanique, de la tournure anguleuse de la draperie empesée et chiffonnée; le burin dur dans les contours s'adoucit dans les têtes et ombre fortement ses plis.

La Vierge, debout sur les plis de son manteau tenant son fils et une grenade, est d'une expression plus naïve et d'une composition plus simple. Il semble, à première vue, que les hachures noires qui relèvent cette pièce sont ajoutées à la plume; mais on s'assure, en y regardant mieux, qu'elles sont un effet d'impression : le graveur paraît avoir connu la gravure à deux teintes.

La Résurrection de Lazare. Cette pièce de quatorze figures avec des formes sèches et pointues à l'excès, est un exemple très-intéressant de travaux variés : on dirait qu'ils ont été faits d'abord à la pointe et retouchés au burin; ils portent, de plus, deux teintes d'encres, l'une brune et l'autre noire, qui ne peuvent qu'être l'effet de deux impressions successives. Le silence que Bartsch et Zani, qui ont décrit cette estampe, gardent sur cette circonstance extraordinaire ne me donne pas de doute sur la fidélité de mes observations; car je les ai faites à Paris et à Londres.

Le Christ mort embrassé par la Vierge derrière laquelle se tient saint Jean, est remarquable par le modelé extraordinaire du corps du Christ, où les muscles et les artères sont accusés en traits de burin précieux; on peut y observer aussi l'alliance que j'ai déjà constatée de premiers travaux très-doucement exécutés et de seconds traits plus forts, imprimés d'une encre plus noire.

Un *Chapiteau gothique,* dessiné en feuilles très-découpées, qu'on rencontre encore dans l'œuvre de Fite Stoss, nous montre qu'il s'ingéra jusque dans la décoration architecturale des églises de Nuremberg.

L'école de Nuremberg avait eu cependant des artistes d'un ca-

ractère un peu plus contenu, et elle ne devait pas rester étrangère à la bonne direction donnée par Martin Schongauer : Albrecht Glockenton lui en apporta les principes. L'origine de cet artiste est restée peu précise (1), moins connue que celle de quelques graveurs en bois du même nom qui vinrent au XVIme siècle, et ne valurent pas le plus vieux de leur famille. Tout ce que nous apprend son œuvre (2), c'est qu'il est l'élève de Martin Schongauer. Il en a copié cinq principaux morceaux ou suites; il a fait une autre suite de *la Passion* qui, bien qu'imitée du même maître, peut passer pour originale, et quelques autres pièces religieuses fort difficiles à rencontrer. On doit remarquer dans *la Passion* la délicatesse avec laquelle il a su traiter des formes un peu maigres et des airs puérils. *L'Adoration des Rois,* qui passe pour son chef-d'œuvre, n'existe, au Musée britannique, que par fragment. Il m'a paru mériter sa réputation. Les figures y sont d'une tournure prononcée mais gracieuse, d'une expression petite mais pleine de douceur. La composition en est ingénieuse avec des plans de terrain bien disposés, et la gravure est sobre et très-déliée. Le Calvaire, que Bartsch donne comme le morceau le plus considérable et le plus fini du maître, m'a semblé, en comparaison, froid et appesanti : c'est une des pièces que Zani voulait donner au miniaturiste italien Gherardo (3); mais la religion de l'abbé s'est ici laissé surprendre. Je regrette de n'avoir pas rencontré l'autre; d'ailleurs, quelle que soit la fidélité avec laquelle les estampes de Gherardo, que nous ne connaissons que par le récit de Vasari, auront traduit Martin Schongauer, on peut tenir pour certain qu'elles n'avaient ni la manière ni la délicatesse que nous pouvons assigner à Glockenton.

Le seul peintre gothique de Nuremberg dont la réputation ait survécu à la renaissance était Michel Wolgemut. On savait qu'il avait eu beaucoup de part au développement de la gravure en bois et qu'il avait donné des leçons à Albert Durer. Il semblait logique

(1) Sandrart, qui était de Nuremberg, donne l'interprétation de son nom, et fait l'éloge de sa passion. *Academia artis pictoriae,* p. 208.

(2) Bartsch, t. VI, p. 344.

(3) *Enciclopedia,* part. II, t. VIII, p. 56. *Des Types au XVme siècle,* p. 75.

de penser qu'il avait aussi gravé au burin et que ses ouvrages se trouvaient parmi le grand nombre d'estampes signées *W.*, qui paraissaient avoir été publiées à Nuremberg, à la fin du XVme siècle. Mais toutes les pièces bien examinées, il ne s'en trouve pas où l'on puisse reconnaître précisément le talent du maître. Si l'on persiste à croire que Wolgemut, pour qui l'art fut souvent un métier, n'a pas pu rester étranger au développement de la gravure au burin, les estampes qu'il fit ou fit faire sur ses dessins sont encore à chercher.

Nous constatons parfaitement, depuis les indications données par Bartsch, parmi ces pièces marquées *W*, l'intervention d'un graveur en cuivre, Wenceslaus d'Olmutz, qui, suivant une carrière parallèle à celle d'Israël, quoique avec moins de succès, travaille en copiant au commencement Martin Schongauer, à la fin Albert Durer, et produit dans l'intervalle des estampes dont l'originalité est fort absorbée par le métier. Son nom se trouve écrit sur la *Mort de la Vierge*, copiée de Martin Schongauer, avec la date : 1481, *Wenceslaus de Olomucz, ibidem.* Malgré le sens qui semble s'attacher au dernier mot, il n'est pas probable que l'artiste, né à Olmutz, ait publié toutes ses estampes dans cette petite ville de la Moravie. Mais nous avons vu plusieurs autres ateliers de gravure s'établir aussi dans des villes très-secondaires.

Après les copies de Martin Schongauer qui occupent la moitié de l'œuvre connu de Wenceslas et dénotent un graveur lent et même dur, un dessinateur assez habile et assez expressif dans les têtes, j'ai remarqué deux pièces qui sont aussi marquées *W*, et n'ont point été décrites : *la Vierge* couronnée par deux anges, allaitant l'enfant Jésus, petite pièce ronde gravée d'un burin petit et court, mais piquant dans ses expressions, chiffonné dans ses draperies et marquant bien ses ombres : c'est celle qui porte les traces des traditions les plus anciennes; et *la Femme de l'orfèvre.* Je crois qu'on peut donner ce nom à une petite pièce in-16 carré qui représente une femme derrière un établi pesant des pièces d'orfèvrerie; le dessin en est anguleux et le burin timide, mais elle est expressive, des plus curieuses par le costume et tout à fait semblable à *la Joueuse de luth au papegai*, que Bartsch donne comme douteuse.

La *Cène,* représentée dans un intérieur gothique, et le *Martyre de saint Barthélemy,* qui paraissent les pièces où l'on peut le mieux mesurer la force personnelle du maître, donnent des physionomies assez originales, des formes accentuées à la façon de Nuremberg. La gravure n'y manque pas d'adresse, mais elle devient appesantie dans les accessoires et les fonds. Ces habitudes et la fermeté de travail qu'il a montrée dans les pièces à écussons et dans les dessins de ciboire, indiquent suffisamment qu'il était orfévre.

Les estampes qu'il a faites sur six sujets d'Albert Durer sont d'une exécution lourde qui ne permet plus de douter qu'elles ne soient des copies, et je reconnais, pour ma part, l'erreur dans laquelle j'étais tombé à la suite d'Ottley (1). J'avais cité, dans ce même livre, d'après M. Duchesne, une estampe de Wolgemut que cet iconophile donnait à la fois comme une caricature sur Rome, et comme le premier essai à l'eau-forte. Quand j'ai vu la pièce au Musée britannique, je n'y ai plus trouvé qu'une estampe très-proprement gravée, comme il convenait à un placard, et représentant un monstre né, dit-on, à Rome en 1496. Il est décrit par Lomazzo dans des termes qui s'appliquent parfaitement à la gravure de Wenceslas portant la même date : *Un mostro con la testa d'asino, et il ventre, le mammelle, la natura, la mano, il braccio destro, el collo, et le gambe, che havevano contorno naturale; na nel resto fatte a scaglie, col piede destro d'aquila, et l'altro di bue, et in loco di culo con una faccia humana et una coda sotto che haveva forma di collo di serpe, con una testa di serpente en cima, et il bruchio manco in guisa d'un mozzicone* (2). La naissance d'un tel monstre a pu être prise pour un miracle et une allégorie dans l'Allemagne déjà très-gagnée par l'hérésie; mais voir dans l'estampe qui en fut faite une caricature composée à l'occasion de discussions entre quelques princes d'Allemagne et la cour de Rome, est une idée tout à fait personnelle à l'ancien conservateur du cabinet des estampes de Paris.

(1) *Des Types.* XV[me] siècle, p. 83. *Voyage d'un iconophile*, p. 330, 1834; in-8°.

(2) Lomazzo, *Trattato dell' Arte della pittura.* Milano, p. 637, 1585; in-8°.

On doit rallier à l'école de la haute Allemagne plusieurs pièces anonymes ou à monogrammes qui n'ont pas d'autre mérite que de faire cortége. La difficulté qu'elles donnent à débrouiller est toujours compensée par l'expectative de quelque découverte, de quelque lueur dans un champ de ténèbres (1). Je ne m'arrêterai qu'à l'un de ces monogrammes, H. W. (planche des monogrammes, nº 14), qui s'éclaire déjà d'une date et d'un nom. Bartsch en a décrit trois pièces, dont une porte la date de 1482. Brulliot en cite quatre pièces de plus, dont une porte la date de 1481; et voilà maintenant que M. Nagler en nomme le graveur Hans von Windsheim. Windsheim est une petite ville connue par son *Studienschule*, entre Nuremberg et Bamberg. Je ne connais de ce maître que deux pièces d'après les photographies du cabinet de Munich, intitulées *le Passage de la mer Rouge* et *la Décollation de sainte Barbe*. Elles répondent parfaitement à ce qu'on peut attendre d'un graveur haut allemand plus rapproché encore du maître au plumetis que de Martin Schongauer; mais je ne sais pourquoi M. Robert Brulliot a appelé la seconde de ces estampes *gravure criblée*. Le sujet de la première est aussi inexactement décrit. Ce n'est pas le passage de la mer Rouge ni le frappement du rocher, comme avait dit Brulliot, mais la sortie de l'Égypte avec l'un des miracles qui la précédèrent (*Exode*, chap. VII): *La Lutte du serpent de Moïse avec le serpent des magiciens*, sujet traité depuis par Poussin, fort différemment, il est vrai, dans un tableau qui a été gravé par Poilly.

L'école de la haute Allemagne tira plus de lustre de deux graveurs fort originaux, MATHIEU ZASINGER de Nuremberg et MAIR de Lanshut, en Bavière. J'ai assez disserté sur ces maîtres, et je n'y reviendrai que pour appuyer sur leurs rapports avec les maîtres précédents. La suite de l'*Ars moriendi* a été contestée par Bartsch; mais on sait aujourd'hui qu'elle est copiée d'une suite semblable du maître de 1466, et on peut bien supposer que ces

(1) Bartsch les a ramassées dans son sixième volume; plusieurs se rattachent à l'école rhénane, par l'imitation des ouvrages de Schongauer, et des autres maîtres qui eurent leur influence sur l'école de la haute Allemagne.

petites estampes très-timidement gravées, tirées au revers d'un texte, sont un ouvrage de sa jeunesse. Quant à Mair, le soin qu'il prit de tirer ses estampes à deux teintes m'a été encore confirmé par la vue des estampes conservées au Musée britannique; mais on voit, par ce que j'ai dit des estampes de Fite Stoss, qu'il n'est pas même le premier graveur en clair-obscur. Il en est de ce progrès comme de beaucoup d'autres : les racines en sont toujours plus prolongées qu'on ne croit. J'espère en avoir justement indiqué la source au milieu des sculpteurs coloristes de Nuremberg; les cartiers en avaient, d'un autre côté, montré bien d'autres exemples.

VII.

LES GRAVURES SUR BOIS DES IMPRIMEURS ALLEMANDS.

Mayence.

L'imprimerie typographique essayée par Gutenberg à Strasbourg, dès 1439, accomplie à Mayence de 1450 à 1457 par Gutenberg, Fust et Schœffer, fut une révolution pour les *printers* et les *formschneiders*, qui avaient réussi, comme nous avons vu, à produire un assez grand nombre de livres avec des figures sur bois et des caractères plus ou moins mobiles de bois et peut-être même de métal, sans obtenir, dans l'invention, ce dernier point qui la consacre. Cette révolution se fit au détriment de la gravure sur bois. Si elle fut encore employée dans la confection des livres, c'est comme un art accessoire. Les imprimeurs furent avec raison occupés surtout de la régularité et de la beauté des caractères. Gutenberg, l'inventeur par excellence, Fust, le financier de l'entreprise, n'étaient point des artistes; Schœffer seul, qui était clerc et calligraphe, bien qu'absorbé aussi par le travail de la gravure et de la fonte des matrices et des poinçons, laissa percer son goût et son talent comme artiste dans les rubriques qu'il imprima en encre rouge et dans les lettres ornées par lesquelles il voulut distinguer son Psautier de 1457, ainsi qu'il l'exprime dans le colophon : *Presens Psalmorum codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque sufficienter distinctus* (1).

(1) *Adinventione artificiosa imprimendi ac caracterizandi absque calami ulla exaratione sic effigiatus et ad eusebiam Dei industrie est consummatus, per Johannem Fust, civem Moguntinum et Petrum Gernsheim, anno Domini millesimo CCCC LVII*° *in vigilia Assumptionis.* M. Brunet, qui a décrit l'exemplaire de la Bibliothèque du roi, appuie encore l'opinion des bibliographes, qui croient que le livre a été tout entier imprimé en caractères de bois. *Manuel du Libraire,* t. III, p. 858; 1842.

Ces capitales et ces rubrications sont au nombre de deux cents environ et gravées sur bois : la plus remarquable, le *B* initial du psaume *Beatus vir,* montre sur son jambage, au milieu des brindilles et des fleurons enroulés, un lévrier courant dans les herbes à la poursuite d'une perdrix. Ces ornements gravés sur bois sont en outre imprimés en trois couleurs, bleue, rouge foncé et rouge clair, au moyen de plusieurs planches, selon Fournier (1), par emboîtage, selon M. Bernard (2), mais avec une perfection telle que, de l'avis de tous, rien de mieux n'a été obtenu dans ce genre par les procédés modernes (3).

On a désigné comme auteurs possibles de ces lettres, Jean Meydenbach, l'un des ouvriers qui suivit Gutenberg de Strasbourg à Mayence, et qui travailla avec Fust et Schœffer, ou Hans Dunne, orfévre employé aussi par Gutenberg et qui déposa dans le procès de Strasbourg, ou enfin Gutenberg lui-même. Il est plus sûr d'en reporter l'honneur à Schœffer de Gernsheym, qui avait été écrivain, qui s'en vante et qui reproduisit ces lettres dans l'édition qu'il donna, en 1459, du *Rationale divinorum officiorum.* Aucun autre livre des premiers imprimeurs ne porte de semblables ornements. Les initiales sont le plus souvent faites encore par les calligraphes dans des espaces blancs ménagés à l'impression.

Les imprimeurs du Psautier de 1457 qui avaient très-précisément décrit leur nouvelle industrie et qui s'étaient nommés dans la souscription de leur livre, prirent aussi le soin d'y apposer leur marque (4): elle doit être notée comme le premier exemple de ce

(1) *Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois,* p. 46; 1758. Cet imprimeur émérite déclare que les initiales de Schœffer sont la chose la plus curieuse qui ait jamais été faite dans l'art typographique.

(2) *De l'Origine et des débuts de l'imprimerie en Europe,* t. I, p. 222.

(3) Chatto a remarqué que les fac-simile de cette initiale donnés par Dibdin et par Savage, bien que faits avec tout le soin dont l'art était alors capable, n'atteignent pas à la pureté et à l'éclat de l'original. *A Treatise on wood Engraving,* p. 206. London, 1839; in-8°.

(4) Selon l'observation de Panzer, cette marque n'a été apposée que sur quelques-uns des cinq ou six exemplaires connus du Psautier de 1457, et reste absente sur les autres. *Annales typographici.* Nuremberg, 1793; in-4°.

genre de signature et comme une application de la gravure sur bois. Elle est formée de deux écus suspendus à un chicot et portant, l'un un sautoir, l'autre un chevron et trois étoiles ressortant en blanc sur fond rouge. Cette marque imprimée en rouge ou en noir continua de figurer sur les livres de Pierre Schœffer jusqu'à Jean Schœffer, qui ajouta, en 1524, au chevron à étoiles de son père la marque parlante d'un berger. L'écu, ainsi marqué d'armoiries, de sigles ou de lettres, resta, pendant le XV[me] siècle, l'enseigne la plus usitée des libraires de l'Allemagne.

Des auteurs allemands ont rapporté que l'empereur Frédéric III avait, en 1440, favorisé de certains priviléges la corporation des imprimeurs, leur aurait concédé des armoiries et le droit de s'habiller comme les nobles et les clercs (1). Ils ont même produit ces armoiries : un écu où l'aigle à deux têtes tient le *visorium* dans une serre et le *composteur* dans l'autre, tout entouré de lambrequins au-dessus desquels se dresse un autre aigle tenant deux *balles*. Mais ces renseignements ne sont qu'une tradition formée sans doute à une époque déjà postérieure, et qui ne s'appuie sur aucun document. Rien ne constate que les imprimeurs typographes aient été, dans ces premiers temps, organisés en corporation, et les instruments qui figurent dans ces armoiries ne se retrouvent dans aucune des marques que nous verrons aux premiers imprimeurs.

Schœffer exerça longtemps l'imprimerie; mais, parmi les livres dont il fit un grand commerce, on en voit peu qui portent des gravures sur bois : le premier cité est l'*Agenda ecclesiae Moguntinensis* de 1480, où l'on signale une figure de saint Martin et les armoiries de l'archevêque Bernard de Breydenbach (2). Le plus connu est l'*Herbarius Maguntiu impressus anno MCCCCLXXXIIII* (3).

(1) Birken, *Oestreichischer Ehrenspiegel*, Nuremberg, liv. V, chap. IX, p. 529, in-fol., 1668, cité par Bernard, *Origines de l'imprimerie*, t. II, p. 91. — Rothscholtz, *Introductio in Noticiam insignium typographorum*. Norimbergae, p. 18, 1730.

(2) Panzer, *Annales typographici*. — Dibdin, *Bibl. Spencer.*, t. III, p. 146.

(3) Ce titre est imprimé en rouge sur la première page, avec les deux écussons de l'imprimeur.

Les figures des plantes, placées au recto de chaque feuillet, en tête des chapitres, sont faites d'une taille plus ou moins renflée qui admet quelquefois des hachures et ne rend pas mal la physionomie des plantes, bien qu'elle n'accuse pas toutes les découpures. Plusieurs sont vivement saisies, comme la *brionia*, la *fragaria*, la *jusquiamus* : on y voit le travail d'un tailleur de bois d'autant plus habile qu'il ne s'exerce qu'à des objets étudiés sur nature et qu'il laisse de côté toute figure. La *mandragora* n'a pour tête qu'une spatule. Dans une seconde édition de 1485, en allemand, dont Dibdin a reproduit quelques planches (1), on trouve des figures un peu plus compliquées et l'adjonction de quelques personnages. La *mandragora, mulier latine*, est représentée par un fruit papavéracé et une feuille lancéolée sortant d'une femme nue dont les cheveux retombent derrière le dos; mais il n'y a pas dans les planches le contingent d'un artiste, et je ne les ai relevées que par considération pour leur enseigne, et aussi parce qu'elles peuvent servir de comparaison avec les éditions de l'*Herbarius*, qui furent publiées ailleurs.

Pour se rendre compte de tout ce que l'atelier de Schœffer put faire pour la gravure, il faut rechercher la *Cronecken der Sassen*, imprimée à Mayence en 1492 (1), où Panzer et Hain signalent une grande suite de figures sur bois commençant par le sujet de la création. C'est un produit déjà avancé, mêlé de remplissages et d'emprunts, mais qui mérite une notice parce qu'il est peu connu.

On y voit, au commencement, la création de la femme s'opérant au milieu des cercles des autres créations, comme dans les Bibles; la chute des anges; le péché d'Adam et d'Ève et l'arche de Noé; Romulus fondant Rome et Julius fondant Magdeborg, Soltwedel, Wolgast, Masborch, Ilenborch, Karlesborg : ils sont vêtus et posés en empereurs devant des villes gothiques; la Nativité; des guer-

(1) *Bibliotheca Spenceriana*, t. IV, n° 969.

(2) *Dusse Kronecken van keyseren unde andere fürsten unde steden der Sassen, met oren wapen, hefft geprent Peter Schoffer von Geruszheim, in der eddelen stad Menc, die eyn anesangk is de prentery, in dem iare na Cristigeborte duzent vierhundert LXXXXII, uppe den sesten dach der merczen* Cette suscription est en rouge et suivie de la marque des deux écus.

riers sur un vaisseau près d'un rivage et des guerriers en marche figurent l'arrivée des Francs et des Saxons; un saint évêque représente l'établissement des premières églises; en 769, c'est *Karolus de Grote* armé en chevalier, marchant les jambes écartées, comme un roi de carte, entre un écu à aigle double et un écu fleurdelisé; à côté, *Armesule de Affyode,* le chef des Saxons sans doute, tenant un pennon et des balances, chamarré d'un coq sur le casque, d'un ours sur la poitrine et sur le ventre, d'un écu armorié d'un lion et de balances. L'empereur ou le chef paraît encore installé sur un trône au milieu de personnages hybrides faisant allusion, sans doute, aux divinités dont Charlemagne renversa le culte. Il y a, dans le même sens et tout le long du livre, nombre de femmes nues : Vénus voire même et les trois Grâces, dont le gros ventre et les jambes grêles accusent trop crûment la grossièreté de l'artiste. Ce sont, ensuite, les empereurs les plus fameux représentés en pied ou en buste, entre leurs femmes et leurs écus, dans des ramifications généalogiques, dans des batailles et dans des cérémonies chevaleresques. On distingue dans le nombre l'empereur Otto faisant brûler une sorcière, l'empereur Frédéric Barberousse, l'empereur Frédéric II armant des chevaliers. A la fin viennent des figures d'un caractère moins monotone. En 1472, l'électeur de *Brandenborch, Albrecht,* entre ses deux femmes, *Margreta* et *Anna,* dont les portraits ont de l'actualité dans la physionomie et dans le costume; en 1486, l'archiduc d'*Osterick, Maximilianus,* entre ses deux femmes, *Anna* et *Maria.* Marie de Bourgogne et Anne de Bretagne, dont le costume est ici précieux à noter, portent, l'une un hennin pointu avec voile, l'autre une coiffe à deux bourrelets avec cornette croisée sous le menton. Son écu semé d'hermines n'a point été oublié.

Mayence nous offre l'exemple remarquable d'un peintre imprimeur. Erhard Reuwich, *d'Utrecht,* imprima à Mayence, en 1486, un livre célèbre : les Saintes Pérégrinations de Bernard de Breydenbach (1), doyen de l'église de Mayence, et l'illustra de planches

(1) *Sanctorum peregrinationum in Montem Sion... etc. Moguntiae,* 1486, in-fol. Il y en eut plusieurs autres éditions latines, flamandes et françaises, que M. Brunet a décrites fort exactement.

dont l'une surtout a été remarquée. Chatto l'a donnée comme étant le premier exemple des hachures croisées dans la taille de bois et comme marquant l'introduction d'un nouveau style dans la gravure sur bois (1). Cette planche représente une femme debout sur un piédestal au milieu d'armoiries, dans un portique de colonnettes et de branchages où jouent des enfants. On l'a prise pour la personnification de la ville de Mayence : c'est plus directement la figure de sainte Catherine à laquelle le livre est dédié, bien qu'elle n'ait pas d'attributs personnels. Elle est coiffée d'un bonnet conique et vêtue d'une longue robe à manches courtes à corset décolleté. Les écussons qui l'entourent sont ceux des personnages qui avaient accompli le voyage, Bernard de Breydenbach, Jean comte de Solms et Philippe de Vicken. Il est certain que la gravure paraît arrivée, dans cette planche, à une grande perfection de tailles, par la variété, la souplesse et l'agencement de tous les traits; le chiffonnement des plis, le fouillis des accessoires sont parfaitement rendus; il y a en quelques endroits des tailles croisées sans que ce croisement soit érigé en système, les fonds en sont exempts, aussi la planche garde-t-elle une grande légèreté malgré l'état avancé de ses travaux. Je ne saurais y voir le point de départ d'une nouvelle manière de graver, parce que la gravure, pas plus que la peinture, ne procède par un progrès continu et régulier; mais c'est l'expression la plus avancée de la gravure sur bois du XVme siècle, en tant qu'elle reste dans la donnée des plus anciens maîtres, qui est l'imitation libre des dessins à la plume. Ici seulement le graveur s'est senti la force de tout faire et de ne pas laisser de place aux enlumineurs; c'est en cela que consista en effet le mérite des graveurs sur bois d'une seconde formation. Ils firent des gravures, leurs prédécesseurs n'avaient fait que des esquisses préparées pour les enlumineurs.

On trouve avant le frontispice des *Saintes Pérégrinations* beaucoup de planches assez bien taillées pour se passer d'enluminure; mais ici l'effet est assez complet pour devenir tout à fait un système. Le mérite en revient tout entier à Reuwick, qui était plutôt un peintre qu'un imprimeur; car nous ne trouvons aucun autre

(1) *A Treatise on wood Engraving*, p. 251.

livre sorti de ses presses (1); nous savons qu'il avait accompagné le comte de Solms et Bernard de Breydenbach dans leur voyage à la terre sainte, et qu'il avait dessiné tous les lieux qui y sont dépeints : *Cum hiis erat inter ceteros eorum familiares pictor ille artificiosus et subtilis Erhardus Rewich de Trajecto inferiori qui omnia loca in hoc opere depicta docta manu effigiavit.*

Un physionomiste subtil trouverait dans cette femme aux grands yeux et aux gros seins, dans ses enfants au gros ventre et aux jambes grêles, quelque rapport avec la race de la rive du Rhin que le proverbe accuse de gloutonnerie. Je me contenterai d'y noter une physionomie sérieuse et une attitude modérée, et d'en adjuger le mérite à l'école qui sert d'intermédiaire entre les Pays-Bas et l'Allemagne supérieure.

Les autres planches du livre de Reuwich, sans présenter toutes le même mérite pittoresque, ont pourtant beaucoup d'intérêt. L'artiste, en gravant des vues de villes, n'avait plus le même but et devait refréner sa fantaisie pour obtenir une planche propre et topographique. Les arbres ont des formes arrêtées; les édifices, les eaux et les terrains sont partout accusés avec la même force, et les hommes ont des figures imaginaires; mais la disposition du tout est nette et suffisamment expressive. Le saint sépulcre, Jérusalem, Venise, présentent des vues curieuses et qui ont leur beauté. On ne saurait en avoir une idée en les jugeant d'après la copie qui en fut faite pour l'édition française.

Le graveur a retrouvé toute sa vaillance en composant, pour

(1) M. Bernard, le dernier historien de l'imprimerie, a même pensé que le véritable imprimeur du *Breydenbach* avait été Pierre Schœffer, parce que ce livre est exécuté avec le caractère allemand qu'on voit paraître dans l'*Herbarius* de 1485 et dans la *Chronecken der Sassen* de 1492 (*Bulletin du bibliophile belge*, 1852, 2me série, t. I. Voyage typographico-archéologique de M. Bernard). Cependant le livre porte bien dans son colophon : ..... *Opusculum hoc contentivum per Erhardum Reüwich, de Trajecto inferiori. Impressum in civitate Moguntina anno salutus M. CCCC. LXXXVI.* Ce colophon est suivi d'une marque : une pie sur un écu tenu par une femme accroupie dans les plis de sa jupe, qu'on pourrait prendre pour enseigne de l'imprimeur; mais Panzer nous dit que c'est l'écu de la famille de Hennenberg, à laquelle appartenait l'archevêque de Mayence, Berthold, à qui le livre est dédié.

plusieurs chapitres du livre, des groupes de figures représentant les principales populations rencontrées par le voyageur : *Sarraceni, Judei, Greci seculares et monachi, Suriani, Indiani sacerdotes et seculares.* Ces figures sont aussi remarquables par la variété des physionomies et des costumes que par le mouvement des membres; la taille traduit avec autant de force que de dextérité toute l'accentuation du dessin. De plus, ces figures ont une vérité locale telle qu'un voyageur en Orient, qui est en même temps un savant écrivain et un amateur de gravure sur bois, n'a pu s'empêcher de dire qu'il n'avait trouvé des dessins équivalents que dans les ouvrages de nos modernes orientalistes (1). Sans nier la verve avec laquelle certains traits locaux sont rendus, on voit cependant, par les remarques que nous avons faites, que le dessinateur n'avait pas cessé d'être de son pays. Quant au graveur, on a vu aussi son habileté, et jusqu'à plus ample informé, on peut bien admettre qu'il fut le même que le dessinateur.

A la fin du volume est placé un des portraits traditionnels du Christ avec la lettre apocryphe de Lentulus. Ce Christ debout tenant le globe et bénissant, a une figure carrée, des yeux saillants et un air sauvage. La gravure, ressortant en blanc sur un fond feuillagé et cantonné des symboles évangéliques ne manque pas d'effet, mais elle est sans art et paraît d'une autre main que la première planche.

Reuwich donna, en 1486 et en 1488, des éditions allemandes de ses voyages de Breydenbach, mais ces éditions, ainsi que les divers exemplaires de l'édition latine, ne se composent pas toujours du même nombre de gravures. Il y en a où des espaces blancs ont été réservés en tête de plusieurs chapitres, sans avoir reçu leur illustration. Ces bois passèrent ensuite entre les mains de Pierre Drach, qui les publia en 1490 et plusieurs fois depuis. On ne trouve plus, dans ces éditions, ni le portrait du Christ ni la marque de la femme à la pie.

JACQUES MEYDENBACH, que quelques auteurs ont cru fils ou pa-

(1) *Un Artiste dans le désert, souvenirs d'Orient,* publiés par Léon de Laborde. (Extrait de la *Revue française*, 1839, in-8°.)

rent de Jean Meydenbach, associé de Gutenberg et graveur sur bois comme lui (1), publia à Mayence, en 1491, un livre complet d'histoire naturelle, expliquant l'usage et les vertus des plantes, des animaux, des oiseaux, des poissons, des pierres et des urines, sous ce titre : *Hortus sanitatis.* Ici beaucoup de figures humaines se mêlent aux plantes et aux animaux. Le travail en est inégal, tantôt d'un simple trait, tantôt chargé de hachures ; oscillant entre la barbarie et la charge, entre l'ébauche et la pesanteur, l'artiste se tenait à la hauteur du savant. Celui-ci définit la première femme : *Eva sive mala graece ex synonimis musa est fructus paradisi;* celui-là, pour figurer le *pediculus,* nous montre une femme épouillant son mari. Il y a pourtant quelques bons morceaux, comme la planche des pygmées, de l'unicorne, et la plupart des figures du traité des pierres (2). Le graveur s'est signalé dans les grandes planches qui précèdent chacune des parties du livre. Elles représentent des docteurs dissertant, le livre à la main, au milieu des objets de leurs études : vieillards longs et anguleux, aussi variés de mine que de bonnet, debout devant une serre ogivale aux plantes exotiques, ou sur les bords d'une rivière peuplée de poissons, ou assis dans un cabinet minéralogique. La taille en est grosse, allongée, assez régulièrement garnie de hachures, et le style, quoique fortement tudesque, paraît moins chargé que dans les compositions de l'école de Nuremberg.

C'est dans le colophon de tous ces traités que Meydenbach proclame la luculence avec laquelle il a imprimé son livre dans la ville où fut inventé l'art subtil de l'imprimerie, et la diligence qu'il a mise à ce que les herbes, les fleurs, les animaux, les oiseaux et les poissons fussent décrits et figurés comme la nature les a faits. Que ce zèle à populariser l'étude de la nature par la gravure sur bois serve d'excuse à Meydenbach auprès de ceux qui le trouveraient un peu trop au dépourvu quant à l'art.

Le nom de Meydenbach se recommande encore par l'applica-

(1) Lichtenberger, *Initia typographica*, p. 45.

(2) Chatto et Jackson ont donné en spécimen une figure de Meydenbach. *A Treatise on wood Engraving*, p. 256.

tion qui lui est faite des planches qui accompagnent les PRONOSTICATIONS de l'ermite alsacien Jean Lichtenberg. Les bibliographes citent plusieurs éditions incunables de ce livre, latines et allemandes, toutes très-rares; elles contiennent les mêmes figures, et l'une de ces éditions, à la date de 1492, porte l'indication de Mayence. Les planches que j'ai vues, dans une édition allemande sans nom de lieu (1), sont remarquables par leurs sujets, sinon par leur exécution, qui reste éloignée de ce que nous avons vu dans le livre de Reuwich. Elles sont au nombre de quarante-quatre : la première, remplissant la page entière in-quarto, représente Dieu sur l'arc-en-ciel au milieu des trois ordres, les prélats à droite, les rois à gauche, le peuple en bas : *tu supplex ora — tu protege — tuque labora;* les autres, n'occupant que les deux tiers de la page, contiennent une suite de sujets appropriés au texte, depuis la dédicace de l'auteur, la présidence d'Adam et Ève portant entre eux l'Église, et l'effusion des rayons de Dieu sur Ptolémée, Aristote, la Sibylle, Brigitte et Reynhart, jusqu'au moine apostat en cuculle, avec le diable dans son scapulaire et un diablotin à ses trousses. A la fin, deux bonnes femmes viennent payer le tribut au moine. Ces figures nous donnent le type allemand dans toute sa grossièreté, et bien que sérieuses et exemptes de charge, elles vont parfois jusqu'à une laideur repoussante (2). La taille en traits gros, plis droits, hachures rares et parallèles, prend quelque vivacité et quelque adresse dans les fleurs des terrains et dans des bouquets d'arbres. Les costumes de femmes ont aussi de l'intérêt.

Je n'ai point été en mesure de comparer les différentes éditions des pronostications faites encore à Mayence et à Strasbourg à la fin du XVme siècle, et entre lesquelles les bibliographes me paraissent s'être un peu embrouillés (3); mais ce que je puis dire, c'est que l'édition faite à Strasbourg, en 1530, a des figures qui sont des

(1) *Eyn Pronosticatio zu theutsch, im iar LXXXVIII.* Bibliothèque de M. le duc d'Arenberg, à Bruxelles.

(2) Dibdin en a reproduit quelques-unes dans l'une des suites à la bibliothèque Spencer : *Ædes Althorpianae.* London, 1822; in-8°, n° 1234.

(3) Panzer, *Annales typographici.* Supplém., 1796. — Brunet, *Manuel du Libraire*, t. III, p. 130. — Hain, *Repertorium bibliographicum*, t. II, p. 261.

copies de celles que je viens de décrire, faites avec tous les progrès de dextérité dans la taille et de mouvement dans le dessin que le temps avait amenés, en laissant perdre la singularité piquante qui forme tout l'intérêt du livre primitif.

Cologne.

Cologne d'où nous avons fait venir hypothétiquement beaucoup de graveurs anonymes, paraît aussi, à l'époque des établissements typographiques, en avoir eu plusieurs qui n'ont voulu donner ni leur enseigne ni leur date. Cette persistance peut encore servir à prouver l'ancienneté et l'importance d'ateliers d'imprimeurs d'images et de lettres, intéressés à ne pas étiqueter leurs ouvrages pour leur assurer un plus grand nombre de chalands dans les différents pays. La vaillance de ces artistes a été attestée dans les termes les plus vifs, à la date de 1457, au moment même de l'éclosion des deux arts de la gravure et de l'imprimerie, dans le livret historique le plus popluaire et le plus répandu des incunables de Cologne, rédigé par un moine et imprimé par un artiste de la ville : *Artifices mira celeritate subtiliores solito fiunt et impressores librorum multiplicantur in terra* (1)! Les graveurs et les imprimeurs sont là parfaitement désignés, la première mention appartient même aux premiers, mais ils ne cherchèrent jamais la publicité de leurs noms dans leurs ouvrages.

Le premier qui porta l'imprimerie à Cologne, Ulric Zell, qui fut, dit-on, clerc calligraphe, disciple de Gutenberg et de Schœffer, et qui vécut jusqu'en 1499 avec le titre de *civitatis Coloniensis civis protocharagmaticus,* ne montre pas, dans ses listes, des livres en

(1) On sait que cette édition non plus que celles qui suivirent ne contenaient pas les mots relatifs à la découverte faite à Mayence, qui furent ensuite interpolés.

Le passage que je cite se trouve à la dernière page du *Fasciculus* avec la relation d'un tremblement de terre à Naples, qui fit périr huit mille personnes, et la sornette d'une jeune fille de Westphalie, qui avait aux pieds et aux mains les stigmates du crucifix, exactement de la même façon qu'on pourrait relater aujourd'hui les progrès de la vapeur et de l'électricité entre le tremblement de terre de la Calabre et le miracle de la Salette.

langue vulgaire et des éditions avec gravures; il ne put pas cependant rester, dans ses nombreux opuscules religieux, tout à fait étranger à ce moyen de vogue. J'ai rencontré une *Passio Christi ex quatuor evangelistas* (1), en deux éditions, l'une sans nom et sans date, l'autre où la presse d'Ulric Zell est indiquée par la maison où elle était établie, *apud Liiskyrchen,* qui portent sur le frontispice et en regard du texte deux planches du crucifix sur le calvaire avec la Vierge, saint Jean, le juif et le soldat, qui sont d'une exécution remarquable. La taille est sans hachures mais très-expressive avec des traits allongés imitant les traits de plume et un modelé senti dans la tête et dans les plis des draperies. Panzer a enregistré une autre édition d'Ulric Zell : *Reparationes librorum totius philosophiae naturalis secundum processum Albertistarum et Thomistarum. Coloniae apud Lyskirchen,* 1494, in-quarto, où se voit une image de la Vierge avec les écus de Cologne.

Le premier livre daté où nous trouvons des gravures en bois est précisément le *Fasciculus temporum,* dans l'édition qui en fut publiée, en 1474, par Arnold Ther Huernen. Ce ne sont d'abord que de petites vues de l'arche, de l'arc-en-ciel, de la tour de Babel, de Ninive, de Rome, gravées au simple trait avec quelques hachures et quelques noirs dans les fonds, plus remarquables par leur propreté et leur bonne disposition dans le texte que par leur style. La vue de Cologne, d'une dimension plus grande, présente une silhouette réelle des remparts, tours et églises de la ville, avec la cathédrale interrompue. Les pages, correspondant à l'avénement de l'ère chrétienne, se distinguent par deux planches plus significatives: l'une représente le crucifix de forme laide et maigre, l'autre le Sauveur debout, tenant le globe, et le nimbe surmonté d'une banderole sans inscription. La figure est bien posée dans ses vêtements, la tête sérieuse, la main qui bénit assez correcte; elle est taillée avec fermeté et ombrée de quelques hachures dans les plis. Ces petits bois se font encore remarquer par la juste disposition de

(1) Hain, v° *Keyerslag,* n° 9779, en donne deux éditions de 1487, sans lieu d'impression. Holtrop (*Catalogus librorum, saec. XV, in bibliotheca regia Hagana,* 1856; in-8°, p. 340) les donne avec le nom de *Zell.* J'ai vu celles dont je parle chez M. le duc d'Arenberg

leur trait carré au milieu des caractères. Ils ont reçu, dans l'exemplaire que j'ai vu, une enluminure assez intense qui n'empêche pas de constater le style modéré et la taille sobre du graveur. Arnold Ther Huernen, qui travailla à Cologne de 1471 à 1483, avait pour enseigne un écu marqué de deux petites croix passées en sautoir, et attaché par le coin à un branchage.

Le *Fasciculus temporum* fut réimprimé par d'autres imprimeurs de Cologne, avec le même système d'illustration; mais il est à remarquer que ce n'est pas en s'améliorant. Les éditions de Conrad de Hoemborch en 1476, de Nicolas Gotz de Sletzstat en 1478, de Henri Quentel en 1479 et 1480, ainsi que celle de Pierre Drach à Spire en 1477, ne donnent que des imitations plus ou moins compliquées dans leurs tailles, mais toutes dégénérées des planches de Ther Huernen. La première, qui est marquée des deux écus de Hoemborch, est la seule qui m'ait paru remarquable encore par la grandeur de son format et la simplicité que gardent les tailles de ses planches.

L'édition de 1481, sans nom de lieu et d'imprimeur, connue par les augmentations du moine Henri Wirezburg de Wach, se signale aussi par une illustration un peu plus compliquée. Dans la planche principale, le Christ est représenté entre deux groupes d'apôtres, dans une arcature ogivale, avec les quatre évangélistes en petits bois séparés. Quelques autres pages contiennent de nouvelles figures, moines de divers ordres et personnages de plusieurs nations; elles sont dessinées d'une manière naïve, taillées au simple trait et imprimées d'une encre pâteuse.

Il n'y a pas d'incunable plus intéressant pour l'histoire de la gravure que la Bible en dialecte de la basse Allemagne, imprimée, sans nom et sans date, en deux volumes in-folio, avec 109 gravures en bois (1). Les bibliographes la placent ordinairement sous le nom

(1) Brunet ne la cite pas, mais Hain l'a décrite au n° 3141.

Je l'ai rencontrée à la Bibliothèque royale de la Haye. La bibliothèque d'Arenberg, à Bruxelles, possède le 2me volume, sur lequel M. de Brou a publié une notice avec des fac-simile. (*Recherches bibliographiques sur quelques incunables de la Bibliothèque de S. A. le duc d'Arenberg*, 1er fasc., p. 17. Gand, 1849; in-8°.)

de Quentel et à l'année 1480, sur l'autorité d'Enschedé, qui avait constaté que les bordures gravées de la première page se retrouvaient dans un livre imprimé à Cologne, par Quentel, en 1480 (1). La raison n'est pas péremptoire, et il reste à expliquer pourquoi l'imprimeur qui a mis son nom en toutes lettres à un commentaire de saint Thomas, l'aurait omis sur la Bible. Ne pourrait-on pas conjecturer qu'elle fut publiée par les graveurs d'images et imprimée par eux ou par des compagnons qu'ils s'étaient associés? La consistance des *formschneiders*, en contraste avec la diffusion des imprimeurs encore grande à cette époque, peut servir d'appui à cette conjecture; et nous aurons à y revenir. Quant au lieu de l'impression, il ne peut être douteux; car, indépendamment de l'idiome dans lequel la Bible est traduite et qui est celui de Cologne, intermédiaire entre le belge et le saxon ou westphalien (2), on voit la ville de Cologne désignée dans la préface et indiquée dans les armoiries placées dans la vignette du frontispice. Sa date doit suivre de près celle du *Fasciculus*.

L'illustration de la Bible de Cologne commence par un grand encadrement de la première page, composé de fleurons et de rinceaux où courent des animaux et posent des personnages : chasseur, varlet, sonneur de cor, fol, dame, danseur, joueur de musette. Dans le bas est une grande représentation de l'adoration des Rois, où l'un des suivants porte l'écu aux armes de Cologne. Les mêmes bordures se retrouvent au commencement de la Genèse avec une planche initiale représentant la création de la femme au milieu des cercles des créations successives au sommet desquels Dieu, les mains étendues, souffle la vie, et les vents aux quatre coins. Le frontispice du Nouveau Testament qui commence le II[me] volume, a un encadrement de même genre avec quelques variétés dans les figures qui historient les rinceaux. Il y a ici un tireur d'arc et un porte-drapeau aux armes de Cologne. En tête des principaux chapitres sont ensuite placées des planches occupant

(1) De Murr, *Memorabilia bibliothecarum publicarum Norimbergensium*, pl. I, p. 357. Norim , 1786. Le livre désigné par Enschedé est : *Opus quarti scripti* (Hain, 1483).

(2) Lichtenberger, *Initia typographica*, p. 189.

la largeur des deux colonnes du texte et le tiers de la page en hauteur, et représentant les sujets ordinaires parmi lesquels on peut remarquer les suivants : le péché d'Adam et d'Ève et la punition, scène double en figures inégales; Abel et Caïn, scène triple avec les noms des personnages écrits au-dessus de leur tête en gros caractères sculptés dans le corps de la planche; le déluge, *archa Noe;* l'ivresse de Noé; le passage de la mer Rouge; Bethsabée; le jugement de Salomon ; Judith, où la tente d'Olopherne est marquée d'un écu au lion rampant et d'une inscription grégeoise; Esther et Assuérus.

Les planches plus nombreuses dans les premiers livres de l'Ancien Testament cessent entièrement dans les derniers; elles reprennent avec le Nouveau Testament. Ici se remarquent les évangélistes assis dans leurs chaires ayant devant eux la représentation de quelques-uns des sujets de leurs livres, une suite de bois de plus petite dimension pour les sujets des épîtres et de l'histoire de saint Jean, et enfin deux grandes planches représentant le jugement dernier et l'enfer. Dans la première, les anges précipitent du haut de leurs nébules, pape, empereur, roi, cardinal et évêque dans l'enfer. Dans la seconde, pape, empereur, roi, cardinal et évêque reparaissent gisants vis-à-vis des âmes marquées au front du sceau de Dieu.

Le travail de gravure, qui mérite d'être examiné comme entrée d'école, a de la largeur et du nombre dans les grands ornements du frontispice, bien qu'il reste clair et régulier. Il est moins heureux dans les figures, où le contour est épais, les têtes grosses, les tailles carrément menées et sans autre effet que quelques noirs dans les fonds. Les figures ont la tournure tudesque et les formes ressenties aux extrémités, pourtant elles ne grimacent pas. Pour les distinguer des figures que nous verrons dans les livres flamands, on doit remarquer la solidité et l'épaisseur des tailles du bois; mais vis-à-vis des gravures que nous allons rencontrer dans les livres sortis des ateliers d'Augsbourg, elles paraissent surtout régulières et froides. Il y a, du reste, dans toutes ces planches, la disparate inhérente à l'art gothique : alors que les unes, avec leurs personnages disposés en grandes compositions, montrent de l'ori-

ginalité, du mouvement, de l'expression dans le dessin, et une exécution qui, malgré ses maladresses, a de la fermeté et de la grandeur, les autres sont entachées d'une niaiserie et d'une grossièreté repoussantes.

Les bois de notre Bible ne restèrent pas dans les imprimeries de Cologne; ils passèrent, en 1483, dans celle de Koburger, à Nuremberg, qui en orna son édition en langue vulgaire. Les auteurs qui n'avaient vu que celle-ci lui attribuèrent le mérite des gravures; nous avons rapporté ailleurs tout le bien qu'en avait dit Zani (1). Le mérite doit en revenir à l'artiste de Cologne. Les autres auteurs qui se sont occupés de la Bible en bas allemand n'avaient guère été frappés que des dernières planches de l'Apocalypse, où l'imagier damne les puissants de la terre. De pareilles représentations ne sont point rares dans l'art du moyen âge; elles sont ici seulement aggravées : l'artiste a poussé la hardiesse jusqu'à représenter les princes de l'Église et de l'Empire agenouillés devant la grande prostituée (2). C'est qu'au moment où s'imprimait la Bible de Cologne, les scandales de la papauté avaient comblé la mesure, et Luther était déjà né. Ce n'est pas un petit honneur pour nos graveurs sur bois de se montrer les hardis traducteurs du sentiment public, les sentinelles avancées d'une révolution.

Les presses de Cologne, où l'on fit quelque usage de la gravure en bois, furent en petit nombre. LUDEWICH VON RENCHEN, *burgher in Coellen*, imprima beaucoup de ces livres en langue vulgaire, les plus propres à recevoir l'illustration : *der Selen troist*, *1484*; *dye Gulden Legende of dat Passionail*, *1485*; *die Duythsche Evangelien*, *Epistolen und Lectien*, *1489*; *Petri Cracoviensis computus ecclesiasticus*, *1490*. Il n'eut que des bois fort élémentaires, si j'en juge par le *Passionail* de 1485 que j'ai rencontré. Il a un

(1) *Des Types*, XV[e] siècle, p. 88. Il me paraît maintenant que l'iconographe de Parme s'est abusé en prenant pour des marques de graveur les lettres et écussons qui se rencontrent dans quelques planches.

(2) David Clément, *Bibliothèque curieuse*. Göttingue, 1752, in-4°, t. III, p. 331.— Lichtenberger, *Initia typographica*, p. 202. Dibdin a trouvé le trait assez piquant pour en gloser. Le bon Zani, en fils respectueux de l'Église, n'en a pas soufflé mot.

encadrement à fleurons pour frontispice et de petites planches carrées de la largeur d'une des colonnes du texte : ce ne sont que des figurines à grosse tête, faites de traits gros et empâtés, dotées pour toute expression d'un sourire invariable.

On trouve une marque qui ne peut convenir qu'à Ludewich von Renchen, un petit écu portant une girouette entre les lettres minuscules *l r*, sur un calendrier de 1497, en une seule feuille, dont le lieu d'impression est encore désigné par les armes de Cologne et par les saints dont il est historié (1). Le tableau des douze mois est bordé de rameaux et de fleurons animés d'oiseaux et de chasseurs, et porte en tête quatre petites planches d'une taille assez grosse, mais qui ne manque pas de nombre et d'arrangement : elles représentent la Vierge et l'enfant Jésus sur un croissant tenu par des anges; les trois rois, dont un tient la bannière aux armes de Cologne et l'écu de l'imprimeur; sainte Ursule avec des flèches dans la main, une couronne sur la tête et quatre de ses compagnes sous son manteau; et saint Pierre.

Henri Quentel, à qui on a voulu attribuer la Bible et qui se para de quelques-uns de ses bois, prend, dans ses souscriptions, le titre de *Coloniensis civis, impressorie artis calotecnii characterisati.* Il montre, dans les premiers livres qu'il imprima, une assez grande pénurie de planches, ainsi qu'on le voit dans le *Fasciculus temporum* que j'ai déjà cité et dans un livre de Jean de Torquemada : *Tractatus notabilis de potestate papae* (2). Il ne mit ici qu'un bois rudimentaire : un crucifix piteux accoutré d'un linge flottant sur un sol accusé par quatre hachures et un brin d'herbe. Ses presses produisirent beaucoup de livres dans la langue savante, théologiques et classiques, et, à partir de 1490, il ne se dispensa pas d'y insérer des gravures. Le livre intitulé *Quatuor Novissima, 1492*, est orné sur son titre d'une figure de saint Thomas : il est assis dans une chaire devant un lutrin à casiers et feuillette un livre ;

(1) *Eyn duytz Kallend' gemacht va den Cisivianus*, 1497. Bibliothèque de M. le duc d'Arenberg.

(2) *Jam in lucem per me Henricum Quentel, Colon. incolam, hac imprimendi pericia ductus, summaque diligentia correctus in Christi Sancte romane sedis laudem, anno* 1480.

il est coiffé du bonnet rond à petite pointe des écrivains et a pour insignes son nimbe, la colombe qui perche sur son épaule et deux anges qui, d'un air goguenard et le corps embarrassé dans de grandes robes, lui portent de gros livres, pleins leurs petits bras; un phylactère se déroule au-dessus de sa tête : *Accipies tanti doctoris dogmata sancti.* Ce bois est dessiné avec expression, taillé avec fermeté et nombre. Des planches de même sorte illustrent le *Floretus* de saint Bernard, le *de Anima* d'Aristote, l'*Expositio hymnorum*, les Sermons d'Albert le Grand et les Géorgiques de Virgile, tous livres sortis de ses presses; mais je n'en parle que d'après les bibliographes, qui les désignent avec des figures sur bois (1).

Enfin Quentel donna, en 1499, une édition d'un livre facétieux de satire monacale : *Brunellus in speculo stultorum.* Un tel sujet à cette date ne pouvait se passer d'illustrations. Panzer y note sur le titre un bois représentant Galienus et Brunellus avec un fou tenant un miroir; mais il y a d'autres éditions que Brunet taxe de singulières. Il serait intéressant de les mettre en parallèle avec les figures de même espèce qui sortaient des presses de Bâle pour illustrer les livres de Sébastien Brandt.

Je ne puis encore que mentionner plusieurs livres sortis d'autres imprimeries, qui seraient de peu d'intérêt s'ils ne venaient d'un atelier tel que celui de Cologne. Le *Textus parvorum naturalium Aristotelis*, imprimé par Joan Koeloff de Lubeck, citoyen de Cologne, 1491, in-folio, a une image d'Albert le Grand; le *Manuale confessorum*, imprimé par Herman Bungart de Ketwych, en 1497, a un frontispice représentant le sujet consacré à Cologne de l'*Adoration des rois;* un *Donatus moralizatus* de Jean Gerson, 1498, contient une planche de la Vierge et de sainte Anne avec l'enfant Jésus, assises sur un banc gothique surmonté du Saint-Esprit; le *Discipulus de eruditione Christi fidelium*, imprimé *arte et expensis Cornelii de Zyrichzee, 1504,* porte le bois d'un Christ Sauveur avec la légende *O Felix Colonia.* Corneille de Zyrichzee, de Constance, s'était fait connaître, dès 1489, par le livre de

(1) On en trouvera la description bibliographique dans Panzer, Hain, Holtrop et Brunet.

Laniis et Phitonicis mulieribus, d'Ulric Molitor, qu'on croit aussi imprimé à Cologne (1); j'avoue que, de tous les bouquins que je viens de citer, c'est celui que je regrette le plus de n'avoir pas rencontré. Panzer y cite des figures gravées sur bois, et sur le titre la marque de deux haches d'armes.

Mais les bois de toutes ces presses doivent s'effacer devant la Todtentanz, la plus ancienne édition allemande de cette suite appelée à inspirer les graveurs sur bois de tous les pays. Elle est anonyme, et des bibliographes l'ont revendiquée pour diverses imprimeries. Le plus impartial l'a jugée aux caractères et au papier faite à Cologne ou dans les Pays-Bas, de 1485 à 1490; nous y trouvons, en effet, toute la séve de la gravure rhénane (2).

Le succès de cette publication nous est attesté par la rareté des exemplaires échappés à une popularité destructrice. Elle se compose de quarante et une planches occupant les trois quarts de la page petit in-folio, et accompagnées d'un texte en vers avec initiales gravées en bois et en façon d'arabesques, dans le goût de celles de Schœffer. Ce sont d'abord deux sujets préliminaires représentant, l'un quatre morts en pied et trois morts en buste, qui dansent et concertent, l'autre une mort dans sa bière assistée de trois compagnes pendant que trois autres concertent au bas; puis trente-huit sujets de la danse, commençant par le pape, *der babst*, et finissant par tous les états, *von allen staidt;* un sujet final représente les morts sortant des tombeaux. Les figures sont d'un dessin ferme, d'une taille régulière et solide et d'une impression très-noire, les pieds marqués en noir sur des terrains nus, les ombres

(1) *Impressum Colonie apud conventum predicatorum, in de Stolckgasse, per me Cornelium de Zyrichzee, ex Constancia, anno Dni. MCCCCLXXXIX*, 22 feuillets, in-4°. Panzer, *Annales typographici*, d'après le catalogue de Crevenna et Brunet, *Manuel du Libraire*, t. III, p. 427.

(2) *Der Doten Dantz, mit figuren clage und antwort schon von allen fralen der wert*, s. l. et a., pet in-fol. Il n'en existe que deux exemplaires, l'un à Strasbourg et l'autre à Dresde. Ebert l'a décrit; il le croit imprimé avec les mêmes caractères que la *Pronosticatio*, et gravé par le même artiste. D'après Dibdin (*Ædes Althorpianæ*), l'imprimeur est Meidenbach. M. Jung, bibliothécaire de Strasbourg, en me communiquant ce précieux volume, exprimait l'opinion que Schœffer devait en être l'imprimeur et le graveur.

peu marquées, mais remplacées par une enluminure légère d'un excellent effet. Le mouvement du dessin est prononcé, le costume local et varié; leur plus grande distinction est dans l'expression, qui est d'une énergie allant quelquefois jusqu'à la férocité. Les morts, grands corps décharnés, hurlent et gesticulent avec plus de violence que de raillerie, accompagnés quelquefois de serpents et de crapauds montrant des nudités très-accusées. Celle qui fait danser l'official a une jambe de bois et joue de la viole; celle qui fait danser le médecin a mis des lunettes pour regarder les urines; celle qui fait danser la nonne nargue en gesticulant du pied ses airs de discrétion. Le roi a des fleurs de lis sur son drapeau, la pucelle a une couronne de fleurs, l'enfant se voit prendre son moulinet, le scribe tient encore son cahier et son écritoire.

Il suffit de notre description pour montrer l'originalité de cette danse; je crois cependant que le graveur avait vu la danse xylographique et même celle de Guyot Marchand. Mais il est inutile de soulever ici des débats de priorité. L'inventeur remonte plus haut et le graveur germain, quels que soient ses antécédents, se produit en maître avec ses habitudes de dessin et sa manière de tailler le bois qui n'eurent rien de commun avec celles de la France.

Deux éditions postérieures de la *Todtendanz* figurent encore parmi les plus grandes raretés de la bibliographie. L'une, imprimée sans date et sans nom, ayant quarante-deux figures, a été assez soigneusement décrite par Braun (1), et paraît une imitation de celle que nous avons mentionnée avec des différences. Suivant Brunet, qui l'a citée d'après Panzer, elle aurait été imprimée à Nuremberg par Koburger. L'autre, qui est datée de Lubeck 1496, est en bas saxon et formée de cinquante-six figures (2).

Toute l'imagerie vulgaire de Cologne au XVme siècle vient se résumer dans la chronique de 1499 (3) :

(1) *Notitia historico litteraria de libris in bibliotheca monasterii ad SS Udalricum et Afram Augustae extantibus....* AUGUSTAE VINDELICORUM, 1788, in-4°, part. II, pp. 67 et 68.

(2) Brunet, *Manuel du libraire,* t. IV, p. 488.

(3) *Cronica van der helliger Stat Coellen.* La chronique s'étend jusqu'à l'année 1499. Il y en a plusieurs éditions postérieures.

Sancta colonia diceris quia sanguine tincta
Sanctorum meritis quorum stas undique cincta.

La guirlande de ces saints représentés en buste dans des nébules : *Severinus*, *Petrus*, *Maternus*, *Anno*, *Heribertus*, *Agilolphus*, *Cunibertus*, *Evergistus;* les trois rois à cheval; le panorama de la ville, *Agrippina of Coellen*, montrant au fond sa cathédrale en deux tronçons avec la grue de son éternelle construction; au second plan le Rhin et sur le devant des maisons de campagne; le culte de Jupiter et le refus de l'impôt pendant trente ans par les cinq villes du Rhin; les citoyens de Cologne soumis au droit italique et ne devant pas tribut à César; et beaucoup d'autres sujets locaux de batailles et de siéges, sans compter les sujets religieux ordinaires remontant à la création, tel est le sommaire de cette imagerie. Malheureusement il n'y a presque aucun intérêt d'art dans ces représentations, qui sont le produit d'un travail, borné quelquefois aux éléments, avancé d'autres fois jusqu'aux derniers procédés, mais toujours également dépourvu de tout ce qui attacherait l'esprit à leur recherche. La seule réflexion qu'ils m'ont suggérée, c'est que la gravure sur bois de Cologne, même dans les produits inférieurs et dans les pratiques avancées du XVme siècle, garde de la mesure et ne tombe pas dans les exagérations tudesques, comme celles que montre la chronique de Nuremberg, si supérieure, du reste, par l'habileté de ses graveurs.

Bamberg.

C'est à Bamberg, ville épiscopale et impériale de la Franconie, que se rencontrent les livres à textes imprimés et gravures sur bois les plus anciennement datés et signés. Leur auteur, Albrecht Pfister, à qui nous avons vu appliquer le titre de *Tiripagus*, n'était d'abord qu'un *formschneider* qui se voua à l'imprimerie dès ses commencements, et pour cela les uns l'ont pris pour un ouvrier de Gutenberg, les autres pour l'un des inventeurs de l'imprimerie. En nous bornant à l'examen de ses livres à figures, nous voyons qu'ils représentent le moment de transition entre les

livres xylographiques et les livres typographiques. Les premiers auteurs qui en ont parlé les ont pris pour des produits entièrement xylographiques; ce sont encore, en effet, des livres des pauvres. Heinecken, en reconnaissant leur caractère, n'était point assuré de leur date (1); elle a été établie par Camus, dans la description d'un volume qui contenait trois de ces livres, arrivé, en l'an VII, à la Bibliothèque nationale (2).

Voici l'œuvre de Pfister : *der Edel Stein*, ou le *Livre des fables* de Boner, avec cent et une gravures, daté de 1461, qui est le plus ancien livre allemand imprimé avec une date; le *Livre des quatre histoires* : Joseph, Daniel, Judith et Esther, avec soixante et une planches, daté de 1462; *la Bible des pauvres* en allemand, qui est la première édition en caractères mobiles, avec trente-quatre planches à cinq compartiments; *les Plaintes contre la mort*, avec cinq planches occupant la page entière. Tous ces livres ont été suffisamment décrits par Heinecken, Camus, Dibdin, Brunet et Chatto (3); mais l'appréciation qu'on a faite de leurs figures se réduit à les appeler grossières. Il reste à dire quelle est cette grossièreté selon une esthétique qui se proportionne aux circonstances. En les comparant aux livres des pauvres originaux, on est frappé de leur infériorité. Mais le déclin subi par la gravure sur bois au moment de l'introduction de l'imprimerie est un fait général qui s'étend aux Pays-Bas comme à l'Allemagne, qui coïncide même avec une dégénérescence de la peinture et dont il faut accepter les conditions. Elles servirent, comme nous l'avons vu, à ouvrir la voie de progrès ultérieurs. Les planches de Pfister présentent d'abord une inégalité notable de taille et même de dessin; l'impression en encre noire et baveuse les flatte aussi peu que possible. Dans les *Fables* ne paraît qu'un art, à sa plus grande crise de barbarie; dans les

(1) *Idée générale*, p. 275.

(2) *Notice d'un livre imprimé à Bamberg*. Paris, an. VII, in-4°, avec des fac-simile gravés par Duplat et Dubréna.

(3) *A Treatise on wood engraving*, pp. 207-224. Jackson, après Heinecken et Camus, en a donné de bons fac-simile. M. Bernard a résumé tous les renseignements typographiques relatifs à Pfister, *De l'origine et des progrès de l'imprimerie*, t. II, p. 20.

Quatre Histoires, les figures sont épaisses, les têtes disproportionnées, les terrains nus, la perspective absente; mais déjà dans *la Bible des pauvres* le trait est plus délicat, les figures assez vives; toutes cependant se font remarquer par la puérilité du dessin et la goguenarderie de l'expression.

C'est dans le livre *des Plaintes contre la Mort* que Pfister a donné sa plus grande force. La composition en est originale et ordonnée avec beaucoup d'intelligence. La fermeté du trait, l'expression des têtes, la disposition des draperies, les terrains semés de fleurs, dénotent l'artiste. Dans les formes hérissées et l'air rébarbatif qui conviennent à un art qui se fait pauvre pour se mettre à la portée de tous, plusieurs figures sont d'une expression frappante; dans l'une de ses planches, la Mort, couronnée et drapée, s'étale sur un trône devant lequel se présentent rois, papes, moines et bourgeois; dans l'autre, la Mort toute nue poursuit à pied et à cheval la foule des humains; et dans la dernière, la Mort comparaît en personne devant le trône de Dieu. Tout cela est sans grandeur, il est vrai; le Père éternel n'a qu'un air paterne et rusé. Mais ce sont comme les dernières lueurs de cet art de la vieille Bamberg qui avait si glorieusement parcouru l'ère romane et gothique dans les sculptures et les peintures de son dôme; il est maintenant fortement entaché de petitesse, parce que les temps de Frédéric III ne sont plus ceux de Henri II et de l'évêque saint Othon, et qu'il est difficile à des tailleurs de bois d'arriver à la hauteur des tailleurs de pierre.

Chatto, frappé de la maladresse de la plupart de ces planches, et persuadé qu'elles ne représentent pas l'état de la gravure sur bois de l'Allemagne en 1460, a argué de la rivalité qui s'éleva dans ce temps-là entre les tailleurs de bois et les imprimeurs, pour supposer que les corporations des tailleurs de bois avaient pu interdire à leurs membres de travailler pour le compte des imprimeurs et que Pfister ne put avoir que les plus mauvais. Nous verrons bientôt les résultats de cette rivalité par les documents des imprimeurs d'Augsbourg; mais le fait de l'infériorité de la gravure sur bois allemande, au moment où elle copie les livres des pauvres, est attesté par tous les ouvrages où nous voyons pulluler les figures

de bas étage. Pfister et les collaborateurs qu'il put avoir sont bien les représentants de la gravure, à ce moment où les tailleurs sur bois sont plus occupés de faire vite et de faire beaucoup que de faire bien. Il en vint bientôt de meilleurs, mais en petit nombre, et la plupart de ceux qui prirent leur parti de l'imprimerie ne cherchèrent pas à lutter avec cette nouvelle puissance, mais à lui servir seulement de satellite.

Le nom de Pfister (Sébastien qu'on suppose fils d'Albert) se lit encore dans une édition *die Vier und tzwenzig Alten oder der gulden tron,* par Otto de Passau, avec vingt-six gravures sur bois, qu'on croit imprimée à Bamberg vers 1470 (1) et qui serait la première édition d'un livre qui fut plusieurs fois réimprimé en Allemagne et en Hollande avec des figures. Mais les presses de Bamberg paraissent ensuite uniquement consacrées à des livres liturgiques, entre les mains d'ouvriers qui étaient venus de Nuremberg; le plus célèbre fut Sensenschmidt que nous retrouverons dans cette ville.

Augsbourg.

Voici la ville d'Allemagne qui possédait les ateliers les plus nombreux et les plus vaillants de graveurs d'images quand l'imprimerie vint s'y propager. Ici comme dans d'autres villes, il convient de leur attribuer plusieurs de ces livres anonymes pour lesquels les attributions des bibliographes, basées uniquement sur la forme des lettres, sont restées incertaines. Les imprimeurs, qui n'étaient point encore privilégiés, ne pouvaient apporter d'obstacle aux impressions que les graveurs d'images voulaient entreprendre et que leur permettait l'adjonction des lettres de fonte et de la presse à leurs anciens procédés, tandis que les graveurs, forts de leur corporation, trouvaient les moyens de s'opposer aux empiétements des nouveaux ouvriers sur leur domaine. Dans l'année 1471, ils poursuivirent Gunther Zainer et Schlosser, deux imprimeurs établis à Augsbourg, s'opposèrent à l'admission du

(1) Brunet la cite d'après Jaeck et Falkenstein, *Manuel du libraire,* t. III, p. 586.

premier aux priviléges de la bourgeoisie et voulurent qu'il fût interdit à tous deux d'imprimer des gravures en bois dans leurs livres. Il fallut que l'abbé du monastère des Saints-Ulric et Afra, Melchior Stamham, chaud promoteur de l'imprimerie, intervînt en leur faveur pour qu'ils pussent continuer leur art sans trouble. Il leur fut défendu cependant, par ordre du magistrat, d'insérer dans leurs livres des initiales gravées ou d'autres planches, ce qui était le privilége des graveurs sur bois. Dans la suite, pourtant, graveurs et imprimeurs s'entendirent, et il fut consenti que Zainer imprimerait toutes les lettres initiales et toutes les planches qu'il voudrait, pourvu qu'elles fussent gravées par ceux qui avaient le droit de graver (1). Cette contestation et cet accord déterminent exactement la portée de la révolution qui s'opère dans la gravure sur bois, le passage des graveurs de l'état d'imprimeurs de figures à celui de simples tailleurs de bois. L'imprimerie prenait tant de développement qu'ils durent se résigner à n'être, dans ses ateliers, que des accessoires.

La première Bible imprimée à Augsbourg en langue vulgaire avec des figures n'a point de nom ni de date, et les controverses des bibliographes qui ont voulu les établir ne font que mieux constater l'état incertain et non encore partagé de l'imprimerie en lettres et en figures. C'est la Bible en 456 feuillets de texte en deux colonnes avec initiales rubriquées et 57 planches ayant la largeur entière d'une des colonnes et presque le tiers de sa longueur. La première figure est *saint Jérôme* en chapeau de cardinal dans son laboratoire, la seconde *la Création du monde*, et la troisième *la Création d'Ève.* Panzer, en considérant les caractères seuls, y trouvait de l'analogie avec ceux de Mentel, de Fust, de Schœffer, et enfin de Conrad Fyner, et si ce n'eût été les figures, il eût attribué la lettre à quelqu'un de ces typographes; quant à la date, qu'on pouvait lui assigner, il la croyait antérieure à 1470. Braun, après une étude attentive, y reconnaissait les caractères de Jean Baemler d'Augsbourg, et constatait, après Panzer, que les plan-

(1) Zapf, *Buchdruckergeschichte von Augsburg,* 1, 6. — De Murr, *Journal zur Kunstgeschichte.* Nuremberg, 1775, 2 Theil.

ches étaient aussi indubitablement d'Augsbourg, puisqu'on les retrouvait employées dans une édition d'Antoine Sorg en 1477 (1). Un peu plus tard, le bibliothécaire d'Augsbourg ayant trouvé un livre imprimé par Jodoc Pflanzmann, *Psalmorum tituli*, *germanice*, sans année, où se voyaient des caractères tout à fait semblables à ceux de la Bible, et de plus, deux de ses figures gravées, n'hésita point à la placer sous le nom de Pflanzmann, et vers l'année 1475, date de son plus ancien livre. Cette attribution, maintenant acceptée par Hain, n'est pas irréfragable. Pflanzmann n'est connu que par deux autres opuscules. Baemler, qui prend le titre de *Rubricator* et qui publia un grand nombre de livres en langue vulgaire avec des planches, Sorg qui fut un des libraires les plus considérables d'Augsbourg et qui employa de nombreuses planches, parmi lesquelles sont celles qui avaient servi à notre Bible, peuvent ne pas être restés étrangers à sa publication. Mais on la définit mieux en lui laissant son vague. Le graveur qui fut, suivant toutes les apparences, la même personne que l'imprimeur, a voulu rester inconnu.

Ses compositions sont originales et plus animées dans leur petit champ que celles de Cologne. Dans la *Création du monde*, Dieu fait rouler la boule où l'on voit représentés le soleil, la lune, les étoiles, les nuages, des montagnes, des rivières, des forêts, des castels, et de plus un bonhomme et un lapin; dans *la Création d'Ève*, le nu, malgré sa petitesse, n'est pas sans intention; dans plusieurs autres planches, telles que *la Chute de Jéricho*, *le Jugement de Salomon*, et au Nouveau Testament *la Descente du Saint-Esprit*, le dessinateur montre une expression assez vive et quelques costumes locaux. Cependant le plus grand nombre des figures

(1) *Notitia historico litteraria de libris in Bibliotheca monasterii Augustae*, t. I, p. 116; t. II, p. VI. Augustae Vind., 1788. — De Murr, *Memorabilia bibliothecarum nurembergensium*, t. I, p. 350. Nurembergae, 1786, 2 vol. in-8°. — La Serna Santander, *Dictionnaire bibliographique*, t. II, p. 202, n° 282. Bruxelles, 1806. — Hain, t. I, n° 3131. Les diverses attributions que cette Bible a reçues la rendent difficile à trouver dans les bibliothèques. Je l'ai vue à Strasbourg sous le nom de *Pflanzmann*; à la Bibliothèque nationale, elle porte l'intitulé : *Argentinae, Eggestein.*

restent immobiles de physionomie, avec leurs grosses têtes et leurs traits courts. Les plis droits, la perspective confuse accusent des habitudes assez primitives et des analogies avec les simples dessins à la plume. En les voyant dans un exemplaire exempt d'enluminure, où la taille paraît avec plus de force et le style avec plus de sérieux, je les aurais crues volontiers plus anciennes que celles de Cologne. N'affirmons rien pourtant sur un point si difficile à décider même par celui qui aurait la chance de les voir avec toutes les pièces nécessaires en confrontation.

Gunther Zainer, dont nous avons vu le procès avec les graveurs sur bois, avait importé l'imprimerie à Augsbourg en 1468. Il a été vanté surtout pour avoir fait emploi, dans quelques livres, des caractères italiques tels qu'ils étaient usités à Venise. Les premières éditions où il mit des gravures sur bois paraissent d'abord sans date; telle est du moins l'une des plus importantes: *Speculum humanae salvationis, alias beatæ Virginis cum imaginum picturis ad id spectantibus latina et teutonica impressum* (1). C'est une paraphrase du *Speculum* des pauvres en vers et en prose, en latin et en allemand, où s'enchevêtrent deux autres ouvrages, où s'intercalent cent quatre-vingt-douze bois pris des sujets ordinaires de l'ouvrage principal. Il a été décrit, dans la nomenclature des livres xylographiques, par Heinecken, qui, en constatant le dessin plus informe et la taille toute différente qui sautent aux yeux quand on le compare au *Speculum* hollandais, n'a pas su apercevoir ici un changement d'origine et d'école. Le graveur de Zainer n'est pas, comme on l'a cru, un simple copiste, il montre par les nombreux changements qu'il se permet toutes les habitudes d'un autre pays, et le parti pris d'un artiste qui travaille dans d'autres conditions.

Le Speculum d'Augsbourg avait été composé par le frère Jean, bénédictin du monastère des saints Ulrich et Afra, et dédié à l'abbé Melchior de Stamham; il fut imprimé et gravé sous le patronage du monastère auquel Zainer était attaché. Le moine que les bibliographes nommaient diversement Joannes de Carniola ou Joannes

(1) C'est le titre qu'il porte sur un catalogue original de Zeiner, publié par le Dr Kloss. Brunet l'a décrit à la suite des *Speculum* hollandais, d'après l'exemplaire de la Bibliothèque royale. J'en ai vu deux exemplaires au Musée britannique.

de Geltingen, ne peut sans doute être pris pour un artiste; il s'est pourtant expliqué dans sa préface, qui est en vers et fort longue, sur la portée pittoresque de son livre. Il le destinait aux pauvres prédicateurs qui, s'ils ne peuvent l'acheter tout entier, pourront prêcher sur la préface seule, pourvu qu'ils sachent les histoires, et parle expressément des figures de son auteur : *In singulis capitulis quatuor sentencias ponit quas totidem picturis pertinentibus delectabiliter depigit.* Les figures du *Speculum* de Jean sortirent probablement des mains des tailleurs sur bois avec lesquels Zainer s'était arrangé. Le texte est en effet bien imprimé, avec ces caractères trapus et gras qui sont particuliers à ses presses, et les planches gardent avec ce texte un accord de style et d'arrangement très-remarquable. La gravure se montre ici la servante intelligente de l'imprimerie.

Dibdin, qui a décrit aussi le *Speculum* d'Augsbourg, et qui en a reproduit plusieurs planches, n'a pu s'empêcher de déverser son humeur sur le ridicule de ces compositions. Bien qu'elles aient meilleur air dans le livre original que dans les fac-simile de la Bibliothèque Spencer, on ne saurait disconvenir de leurs vices. Les formes sont courtes, les têtes grosses, les membres tourmentés dans leurs postures, les nudités trop accusées, les airs tout goguenards; la taille est grossièrement hachurée, les draperies déjà chiffonnées, les arbres et les animaux sans proportion; enfin le style général montre une complète insouciance de l'expression propre même dans le Christ et dans la Vierge, et un contre sens dans la composition qui confine à la raillerie plutôt qu'à la naïveté. Mais il faut savoir accepter tout cela comme signe de nationalité et même comme condition de progrès.

Le premier livre à figures, daté et signé par Gunter Zainer, est la légende des saints, *Heiligen Leben*, en deux vol. in-folio de 1471 et 1472 (1). Ces figures, pauvrement traitées, avec des formes petites et ramassées, des plis anguleux, des hachures écartées, ont peu d'action et partant peu de grimace. Le dessinateur s'est efforcé

(1) Ils sont décrits par Zapf, *Annales typogr. August.*, par Panzer et par Lichtenberger, qui qualifie les figures *rudiori minerva. Initia typographica*, p. 190.

pourtant d'émouvoir le lecteur en représentant force martyres. On voit en tête de l'un des volumes, partie d'été, *saint Ambroise* assis en écrivain devant sa librairie; sous cette petite planche un *S* initial tout garni de feuilles gothiques se prolonge en fleurons le long de la marge. Les autres initiales du texte sont seulement rubriquées avec des traits calligraphiques. Voici les saints qui peuvent intéresser ensuite, soit par leur sujet, soit par leur exécution : *Secundo; Maria Egyptiaca* couvrant d'une feuille sa nudité insuffisamment protégée par ses longs cheveux; *Lazarus*, dont la résurrection est composée de figures assez joliment posées; *Ieorgen; Erasmus*, à qui ses bourreaux dévident les entrailles autour d'un treuil; *Veit* qui bout dans une marmite; *Marina* agenouillée devant un tombeau et accostée par une colombe; *Loy* en train de ferrer un cheval; *Peter end Pauls* en chaire devant quatre auditeurs; *Kunigund* dans son tombeau armorié, couvert d'*ex-voto* et visité par un compagnon architecte; *Ludwig* lavant les pieds à des pèlerins; *Regina* nue en croix et les seins brûlés par deux bourreaux; *Forseo*, saint évêque poursuivi par une diablesse; le dernier est *Wendel* en longue robe, tenant son chien en laisse et gardant ses moutons. Mais le plus grand intérêt de ces petites planches, qui sont au nombre de 128, vient de leur date. Ce sont les plus anciennes figures gravées que l'on connaisse à la légende.

Les bibliographes ont reconnu les gros caractères de Zainer dans plusieurs autres livres, où nous rencontrons de vieux échantillons de la gravure souabe : *der Spiegel des Menschlichen lebens* (1), le Miroir de la vie humaine de l'évêque de Zamora, Rodéric, l'une des plus anciennes éditions d'un livre qu'il ne faut point confondre avec le Miroir de la salvation humaine, et qui eut aussi la faveur d'une illustration nombreuse. Il contient des planches à remarquer pour quelques sujets de mœurs et d'histoire; leur composition est d'ailleurs d'une main plus forte et

(1) Brunet lui donne la date de 1471; Guichard (*Notice sur le Speculum*, p. 45) en signale deux exemplaires à la bibliothèque royale. Celui que j'ai vu à la bibliothèque de M. le duc d'Arenberg est conforme à la description de Hain 13948) et la table généalogique s'étend jusqu'à l'année 1475.

d'un esprit plus délié. On a un exemple de la gaillardise du dessinateur dans la planche du chapitre 21[me], qui représente *le Labourage*, où le maître, derrière ses valets, est en train de retrousser sa robe. Toute l'habileté du graveur se montre dans la planche du frontispice, qui représente la généalogie de la maison de Habsbourg, depuis *Albert* et *Kunegonde* jusqu'à *Frédéric*, en bustes disposés au milieu de tiges et de fleurs très-élégamment enchevêtrées.

Un autre ouvrage propice à l'illustration et donné aux presses de Zeiner : *Buch der Menschlichen setten und der ampt der edeln*, le Livre des échecs de Jacob de Cessolis, daté de 1477 (1). Il a quinze planches d'un dessin rapide, mais juste et saisissant, en quelques traits et en quelques hachures de fonds et de plis, la tournure des personnages : *le Roi*, *la Reine*, *le Juge*, *le Cavalier*, etc. Les extrémités sont grosses mais non sans intention, et comme pour ajouter à l'expression des figures, qui sont toujours bien campées et bien mouvementées. Ce jeu moralisé avait été déjà imprimé, sans figures, une première fois en Hollande (2), et l'on peut croire que les graveurs qui illustrèrent l'édition de Zainer sont les prédécesseurs de tous ceux qui s'attachèrent au livre du moine Jacques, non-seulement à Augsbourg et à Strasbourg, mais à Gouda. Nous aurons maintenant plus d'une occasion de faire remarquer que l'école allemande, dans cette nouvelle phase de la gravure, reprend le pas sur l'école hollandaise, qui l'avait si bien primée à l'époque des livres des pauvres; les grandes Bibles en langue vulgaire en sont l'exemple le plus marquant.

Nous apprenons, par un passage du livre des bienfaiteurs de la chartreuse de Buxheim, près de Memmingen, que Gunther Zainer, qui mourut en 1478, avait été confraternisé dans ce monastère, et lui avait fait don, en 1474, de plusieurs de ses livres, parmi lesquels sont : *Speculum humane vite* et *Bibliam in vulgari in superregali modo* (3). Il y a, en effet, une Bible allemande sans date où

(1) C'est encore à Bruxelles et chez M. le duc d'Arenberg que j'ai vu ce rare volume décrit par Hain, n° 4895.

(2) Hain, n° 4891. On le croit sorti des presses de N. Ketelaer et G. de Leempt, Utrecht, vers 1473.

(3) De Murr, *Memorabilia*, t. I, p. 352, a donné ce document en entier. Il

l'on a reconnu les gros caractères de son imprimerie (1) et qui contient des planches, au nombre de soixante-treize, différentes de celles des deux Bibles que nous connaissons déjà. Ici les sujets sont disposés dans de grandes lettres initiales (de la largeur d'une des colonnes du texte) qui les encadrent ou les dominent de leurs jambages et dont la première est un *B* représentant *Saint Jérôme et Saint Paulin* assis des deux côtés d'un pupitre. Au commencement de la Genèse, seulement il y a une planche occupant la largeur des deux colonnes et représentant deux scènes, *la Chute des anges rebelles* et *le Péché d'Adam et Ève*. Toutes les autres sont en initiales, depuis le *Passage de la mer Rouge* jusqu'à *Saint Jean à Patmos* écrivant l'Apocalypse. En considérant l'importance de ces initiales historiées, dont on voit sans doute ici le plus ancien exemple gravé, on est amené à penser que c'est à cause de cette Bible que les graveurs d'Augsbourgs cherchèrent à nuire à Zainer et voulurent lui interdire l'emploi des initiales gravées sur bois. Aussi, le procès arrangé, en 1477, l'imprimeur publia une autre édition de sa Bible (2) et put y mettre ses armoiries typographiques : un écu au lion rampant tenu par un sauvage dans un arceau de branchages. Cette Bible se distingue de la première en quelques points; les initiales y sont en général plus hautes et n'occupent pas la largeur entière de la colonne de texte; elles sont, en outre, contournées de feuillages. Le commencement de la Genèse a un *I* initial représentant *la Création*, composition analogue à celle de la première Bible, mais non semblable; elle a enfin quelques petites initiales à fleurons, gravées à la place des lettres rubriquées, qui seules marquaient l'édition anonyme. Du reste, elle contient des sujets arrangés à peu près de la même manière, et quelquefois elle emploie les mêmes bois.

mentionne aussi les deux Bibles de Gunther Zainer, mais sans les décrire suffisamment quant aux planches.

(1) Hain (n° 3133, édition en 532 feuillets). On y note des figures, mais sans indication. — Graesse (*Trésor des livres rares et précieux,* 1859) l'indique avec soixante-treize gravures sur bois en deux éditions, l'une sans date (1473-1475), l'autre datée de 1477.

(2) Hain, n° 3134. J'en ai vu les deux volumes ainsi que ceux de la précédente, à la Bibliothèque nationale et à la bibliothèque de Strasbourg.

En les examinant scrupuleusement, on y trouverait sans doute d'autres différences et la trace de plusieurs mains plus ou moins avancées; je ne puis ici les prendre qu'en moyenne et par comparaison avec les Bibles qui ont déjà passé sous nos yeux. Les figures ainsi resserrées et réduites à des compositions ornementales acquièrent plus d'adresse et échappent mieux à leur barbarie. Les tailles y sont très-épargnées, mais les traits y deviennent plus fermes et plus habiles dans leurs brisures; la puérilité d'ordonnance et d'expression est peut-être plus accusée, mais il y a moins de tendance à la charge. Même dans les vignettes, où l'enluminure fait défaut, le tracé de la lettre ressortant avec ses fleurs en blanc sur un fond noir, relève toute la composition. Je ne signalerai que quelques sujets : *le Mariage de Booz et Ruth*, *Isaïe devant l'arbre de Jessé*, *Jérémie sur les murs de Jérusalem;* souvent et comme par souvenir des livres des pauvres, les sujets, tout resserrés qu'ils sont, deviennent multiples et s'arrangent par compartiments séparés. Un grand nombre de ces sujets portent leur intitulé gravé dans le corps de la planche : *David Goliat philistei*, *Betulia Olofernes Judith*, *Jerusalem Jeremiam*, *Medo Persa*, *S. Matheus*, *S. Jacobus*, *Asia Johannes.* Quelques-uns portent des lettres capitales séparées par des points ou disposées en colonnes : *S. A. I. V. R.* — *A. W. M. H. I. A. Z. W. I.* qui pourraient exercer la curiosité des chercheurs de monogrammes, si l'on ne se persuadait que ce ne sont que des lettres grégeoises. Dans le Nouveau Testament, *les Évangélistes* dans leurs chaires, vis-à-vis de quelques personnages de leurs livres, et *les Apôtres* lisant leurs épîtres aux diverses populations, sont traités avec un soin particulier et avec une fécondité qui va jusqu'à donner cinq et six variations du même sujet.

La valeur iconographique de ces Bibles a été aperçue par quelques auteurs. Braun, le bibliothécaire du monastère des Saints-Ulrich et Afra, qui avait compulsé tant d'incunables, dit en parlant des figures de la première édition : bien qu'elles aient la saveur de la simplicité et montrent la rudesse de l'art de la gravure, comme elles paraissent pour la première fois dans des Bibles, elles méritent toute estime et emportent la palme sur toutes les figures précédentes.

Dibdin, qui paraît avoir connu les deux éditions, trouve dans leurs gravures de l'animation et de la puissance, un dessin quelquefois bon et le plus souvent plein de force et d'effet. Il ne doute pas qu'elles n'aient été la base de cette école d'art qui, dépourvue de la grâce et de la délicatesse qui se rencontrent dans les productions du burin italien, nous a cependant procuré un amusement infini par les mille embellissements dont elle a enrichi les pages des livres allemands.

L'école de Souabe, dont je rassemble les titres, fut en effet l'une des premières et des plus vaillantes dans l'illustration des livres; mais il n'est pas besoin pour sentir son mérite de la croire supérieure à tout ce qui l'avait précédée, ni de l'excuser d'être restée inférieure aux ouvrages italiens. Elle servit la gravure en bois par la vivacité et la variété qu'elle y introduisit; elle avança l'art allemand par l'esprit de liberté qu'elle y apporta, en se faisant l'auxiliaire de la découverte qui commençait à remuer le monde.

Jean Baemler, avant d'être imprimeur, était enlumineur de livres. On le trouve signant, avec le titre de *rubricator,* des livres d'Eggestein et de Mentelin, à Strasbourg, en 1466 et 1468 : *Johannes Bamler de Augusta*, *rubricator* (1). Braun avait été tenté de lui attribuer la Bible anonyme d'Augsbourg. Depuis 1472 jusqu'en 1492, il signala ses presses par un grand nombre de livres en langue vulgaire dont les planches ont la plus grande analogie avec celles de Zainer. Sans avoir fait de leurs livres la confrontation qui serait nécessaire pour constater la part de chacun et les échanges qu'ils ont pu faire, j'en ai assez vu pour établir que les mêmes graveurs travaillèrent pour l'un et pour l'autre.

Le plus ancien livre daté de Baemler, *Summa Johannis nach ordnung des Abc* (2), ne contient qu'une planche placée en frontispice, *la Vierge et l'enfant Jésus* sur un trône à ogives et pinacles, encadrée d'une légende allemande : o *Maria des Gottes tempel ;* mais le texte commence par une initiale gravée, avec un

(1) Bernard, *De l'Origine et des Débuts de l'imprimerie*, t. II, pp. 80, 101, 122. Paris.

(2) Lichtenberger, *Initia*, p. 192. Je l'ai vu à l'hôtel d'Arenberg, à Bruxelles.

fleuron dans l'angle des marges, imprimé en rouge à l'imitation des ornements miniaturés : l'imprimeur se souvenait de son ancien état, et garda, dans d'autres livres, le goût des titres en rouge. En 1473, il publia le livre de *Bélial* (1), qui a été plus remarqué que celui de Zainer pour ses gravures et pour les termes de sa souscription.

Le talent du graveur tudesque s'évertue dans les scènes du singulier procès que le diable fait à Jésus. Plus à l'aise que dans la Bible, il ne nous montre cependant encore que les figures accoutumées : *Adam et Eva in paradiso juxta lignum vite*, *Salomon sedens in tribunali*, *Moïses astans et Belial monstrans Salomon Adam et Evam*, et il reste assez mesuré dans les attitudes de ses personnages : on y surprendrait même plus d'une bonne expression. Heinecken a remarqué la ressemblance de ces planches avec celles du *Speculum* de Zainer. Cette ressemblance est complète en effet ; le dessin et la taille proviennent du même atelier. Plusieurs auteurs ont relevé les termes du colophon, qui indiquent des planches gravées sur métal, *æreis figuris* (2). Elles paraissent pourtant gravées sur bois ; on y aperçoit des cassures dans le trait carré qui ne permettent même pas de croire qu'elles aient été clichées. Quelle que soit la matière de la planche, les procédés sont les mêmes, le relief des figures et leur apparence à l'impression ne sont pas changés. On voit de plus dans cette souscription que Baemler s'y désigne assez clairement comme auteur de ces figures.

Il y a dans le livre de diététique intitulé : *Regimen sanitatis*, une planche représentant *la Consultation*. Le malade est nu, appuyé à une colonne entre deux médecins : l'un tient un livre

(1) *Hie hebt sich an das buch Belial... processus judiciarius Belial intitulatus, de latino in vulgarem stilum mirifice translatum. Opus inq. egregium comendandumq. faustissime que ereis figuris Johannes Bamler in caesarea urbe Augustensi feliciter atque dignissime perfecit anno Dni MCCCCLXXIII in die Valentini.* L'exemplaire que j'ai vu est à la bibliothèque du Musée Britanique.

(2) Hain et Brunet citent des éditions de 1472 et 1482 ; celle-ci est la seule où Hain indique une gravure. Je l'ai vue à la bibliothèque de M. le duc d'Arenberg.

et lui tâte le pouls sur la poitrine, et l'autre tient la fiole aux urines. La taille en est grosse, à courtes hachures, mais non sans accent. Les bibliographes signalent encore le *Buch der natur*, publié en 1475, avec 12 gravures; la *Kronik von allen kaisern*, en 1476; le *Buch der spiegel menschlichs lebens*, en 1479, avec cinquante-cinq gravures, parmi lesquelles on trouve des bois de l'édition de Zainer avec quelques autres d'une impression boueuse et usée; l'*Historie von der kreuzfahrt*, qui est peut-être le plus rare de tous ces incunables illustrés. On voit enfin sortir des presses de Baemler, l'*Historie der Melusine*, qui serait la plus ancienne édition allemande du roman de Jean d'Arras, traduit par Thuring von Ringeltingen. Mais, d'après la note de Hain, cette édition n'a qu'une gravure dans certains exemplaires et deux dans d'autres. Deux imprimeurs d'Augsbourg en donnèrent des éditions : Antoine Sorg, en 1480, et Hans Schobser, en 1486, sans compter celles qui furent publiées dans différentes villes, telles que Strasbourg, où nous la rencontrerons peut-être.

Pour connaître comment Baemler savait illustrer ces sortes de roman, nous avons l'*Histoire de Sigismunde et de Tancrède de Salerne* qu'il publia en 1482 (1); elle contient douze planches d'un dessin élémentaire mais assez sérieux, d'une taille forte et peu ombrée, tirant tout son effet de ses chaussures noires et de ses vêtements à plis angulaires. Les sujets rendent fort simplement les principales péripéties du roman, qui n'est autre que l'aventure, bien connue en France sous le nom du Châtelain de Coucy et de la Dame du Fayel : le mariage, le flagrant délit, le cœur de Tancrède arraché de sa poitrine, présenté à Sigismunde par une suivante et enfin mangé par cette amante infortunée. La dernière représente le tombeau qui réunit les deux amants entouré de huit figures.

Antoine Sorg, qui dépassa les autres imprimeurs d'Augsbourg

(1) *Hyenach volget gar ein schone history vō einer edlen jungen frauwen Sigismunda genants, die eines fursten tochter Tancredus von Salernia genant gewesen ist.... Gedruckt vund vollendet von Johanni Bămler zū Augspurg..., MCCCCLXXXII.* J'ai vu cet exemplaire à la bibliothèque Richelieu. Il y en a une autre édition sans date dont les figures sont différentes.

par le nombre des publications, montra moins de soin dans l'emploi des gravures. Celles de sa Bible vulgaire de 1477 avaient déjà paru dans la Bible anonyme. Dans plusieurs de ses livres, il ne fit que répéter les textes et les bois de Zainer et de Baemler. Il y aurait peu d'intérêt à rechercher ces répétitions : *Das Passional*, 1477; *Cronick und hystori auch den geschechten der Romern*, 1478 (1); *Cronick von allen kaisern*, 1480; *Buch der natur*, 1482; *Regimen sanitatis*, 1490. Ce que j'ai pu apercevoir de ces livres, ne m'a rien révélé d'original. Avec plus de patience et plus de bonheur, on pourrait sans doute mieux rencontrer.

On doit aux presses de Sorg la plus ancienne édition de la version allemande du voyage de l'Anglais Mandeville (2), et les premières gravures dont on l'ait ornée; car les éditions de Lyon, 1480, les plus anciennes que l'on connaisse, n'ont pas de figures. La première planche, la seule décrite par Hain, représente un chevalier avec l'inscription *Johannes de Montevilla*. Mais le livre de Sorg le plus connu des iconophiles est le *Concilium Constantiense* d'Ulrich Reichental, imprimé en 1483. Il contient la kyrielle des écussons armoriés de tous les assistants aux conciles, et de nombreuses planches de toute dimension où, à la faveur d'un travail plus rapide et plus négligé, font irruption tous les péchés de la manière tudesque : grosses têtes, tournures épaisses, airs goguenards, jambes torses, draperies chiffonnées dans leur empois, costumes extravagants. La taille en est baveuse, mal ombrée et, par compensation, laissant en noir des parties entières de vêtement et de chaussure. L'impéritie du graveur y ajoute des expressions niaises, des terrains et des édifices impossibles, et cependant l'intérêt des sujets historiques les fait souvent pardonner. Il y en a qui sont la représentation la plus rapprochée d'événements passionnés, comme le supplice de Jean Huss. Que d'expression vient prêter l'imagination à ce trait brutal qui représente debout et à moitié consumé par les flammes le courageux

(1) Cette édition que j'ai vue à Bâle n'est point citée par Hain ni par Brunet. Les éditions latines et allemandes qu'ils donnent n'ont pas de figures citées.

(2) Ihannes de Montevilla, *Hie hebt sich an das buch des ritters herr Ansen von Montevilla*. Augspurg. Anthoni Sorg, 1481 ; in-folio.

hérésiarque, dont les idées n'avaient pas cessé depuis soixante ans d'agiter l'Allemagne!

Les livres religieux offrent pourtant toujours plus de ressources aux graveurs, et ceux de Sorg ne paraissent pas tout à fait dépourvus d'esprit et d'adresse dans les sujets qu'ils exécutèrent pour un livre d'aventures, de dialogues et d'exercices ascétiques, intitulé : *Heisset der seusse, horologium sapientiae* (1). Il avait été composé par un moine de Souabe, appelé par les uns Henricus de Susonis, Henri de Sews, et par les autres Jean de Sousaube ou Souabe. Il y en avait d'anciens manuscrits français et même une édition latine; Vérard en donna plusieurs à Paris. Dans l'édition allemande de Sorg, le livre fut orné de planches originales. La première partie, qui contient la vie du moine écrite par la sœur Élisabeth Staglin, nonne de l'ordre de Saint-Dominique, a douze gravures de format inégal : la première représente l'auteur en dominicain et un empereur debout entre les médaillons de David, Salomon, Job et Aristote dans un fond semé de rouleaux à légendes; les autres représentent la vie légendaire du bienheureux Suson, ses entrevues avec le Père éternel, l'enfant Jésus, le crucifix et saint Dominique. Dans l'une, il est tourmenté par les diables; dans les autres, il invoque la Vierge, il est assisté par les anges, et, dans la dernière, il est reçu dans le paradis. L'exécution de ces bois est primitive, la taille sans hachures et nombreuse seulement dans les plis des vêtements, mais le dessin est suffisant pour une expression tranquille et béate. Les autres parties, qui ne sont que des traités ascétiques, contiennent encore quelques vignettes du même goût.

L'école de Souabe, devenue dès ce temps la plus vaillante par ses graveurs sur bois, se répandit dans les pays étrangers. Trois compagnons, peut-être de ceux qui avaient travaillé aux Bibles à figures, gagnèrent Venise, et y établirent une imprimerie d'où sortirent plusieurs livres remarquables par leurs planches de bois et portant leurs noms associés : *Bernardus Pictor de Augusta*

(1) Voir Brunet, *Manuel*, t. III, n° 576, et Braun, *Notitia*, part. II, p. 87. L'exemplaire que j'ai vu appartient à la bibliothèque de Strasbourg.

(*Bernhart maler*), *Petrus Lostein de Langencen*, *Erhart Ratdolt de Augusta.*

Le premier de ces livres, le calendrier de Jean de Kœnigsberg (*Regio Montanus*), avait été déjà imprimé à Nuremberg, mais il parut ici en italien, 1476 (1), et en allemand, 1478, avec un luxe de caractères et d'ornements tout nouveau. Les auteurs s'en enorgueillirent assez pour y apposer leur nom : *I nomi di impressori son qui da basso di rossi colori.* Les ornements se composent de grandes lettres fleurées et d'un grand fleuron encadrant les dix-sept vers du titre, orné de calices et de grecques d'un goût particulier plutôt byzantin que gothique. La taille en est faite d'un simple trait sûr et fin. Bernard, que son titre peut faire accepter comme le dessinateur de ces ornements, avait sans doute apporté de son pays un talent déjà fait, mais il emprunta à l'Italie toutes ces pièces étrangères à la membrure végétale où se confinait l'ornementation allemande.

C'est principalement à cause de ce calendrier qu'Erhard Ratdolt a été cité comme l'inventeur des lettres fleuries et des titres ornés. Prosper Marchant croyait qu'il avait le premier imprimé les lettres grises et les vignettes qui étaient auparavant faites au pinceau (2). Maittaire a expliqué que la nouveauté de ces lettres, différentes de celles qui se rencontrent dans le Psautier de Mayence, consistait dans le trait continu de ses ramifications (3). Dibdin admet encore que les plus anciens essais d'ornements imprimés sur les premières pages des livres se rencontrent dans les livres de Ratdolt, et dans ceux de deux autres imprimeurs allemands, Swynheym et Pannartz, qui sortirent de l'atelier de Gutenberg et s'établirent à Subiaco et à Rome (4). Il me semble que

(1) *Aureus hic liber est : non est preciosior ulla*, etc. Hain, n° 13776.

(2) *Dictionnaire historique*, t. II, p. 156. La Haye, 1758; in-folio.

(3) *Florentes litteras diversas ab iis quae occurrunt in Psalterio, unicoque ductu frondei, quod vocant, operis absolutas primus adhibuit Venetiis in calendario.* Annales typographici, t. I, part. I, p. 53. Hagae Com., 1719-25, 3 tomes en 5 volumes in-4°; — tom. I, Amstel., 1733, in-4°; Lond., 1741, in-4°, t. IV, *indices.*

(4) *Bibliographical Decameron.* London, 1817; in-8°.

les innovations de Ratdolt et des artistes qui travaillèrent avec lui, se bornèrent à des pièces d'ornement de style italien. Nous avons vu les lettres fleuronnées et les titres ornementés dans les ouvrages déjà analysés de Cologne et d'Augsbourg, sans parler de ceux de Mayence.

Le *Fasciculus temporum, impressus impenso et arte mira Ratdolt de Augusta*, 1481, avait été déjà publié plusieurs fois en Allemagne, et notamment à Cologne. En se tenant dans les mêmes données, les planches de Ratdolt contractent une certaine grandeur de style qui les accuse bien vénitiennes. La figure de la première page, Dieu au-dessus du globe flottant sur les eaux entre des nuages peuplés d'anges, et celle de la seizième page, Dieu à tête chenue, tenant le globe et bénissant, dans un paysage de rochers et de fleurs, bien que d'un dessin rudimentaire dans les extrémités et d'une taille grosse et inégale, se relèvent par l'expression vaste de la tête et par l'arrangement noble et pittoresque de la draperie. Les vues de ville, qui font la principale ornementation de ce livre, plus multipliées que dans les éditions allemandes, sont plus largement faites, dans un système pittoresque quelquefois trop négligé, mais qui n'a rien de tudesque. On peut citer, non certes pour leur fidélité, mais pour la fantaisie de leur facture, *Germania conversa ad sedem Xr., Narbona, Egyptus*. La vue de Venise, *Venetiarum civitas*, offre un aspect original par l'effet des arcatures du palais des doges et des gondoles flottant le long des canaux.

Ratdolt donna encore, à Venise, en 1482, une édition du poëme astronomique d'Hygin (1), avec des planches de bois intercalées dans le texte sans trait carré, dont les figures étendent le champ, jusque-là très-restreint, de ses illustrations. Ce sont des personnifications humaines, animales et symboliques; des constellations au nombre de quarante : deux femmes couchées représentant *la voie lactée; Boetes*, berger déguenillé; *Hercules*, levant sa massue sur le serpent; *Cassiopia* les mamelles pendantes, les bras en

(1) *Clarissimi viri Iginii Poeticon astronomicon.... hoc Augustensis Ratdolt Germanus Erhardus, dispositis signis undique pressit opus*. An. 1482. Venetiis. In-4°.

croix ; *Perseus*, *Serpentarius*, *Gemini*, *Virgo*, *Sagittarius*, *Aquarius*, *Eridanus flumen*, *Orion*, couvert d'armures, *Philli-rides*. Toutes ces figures ont des poses exagérées, des formes maussades et des têtes énormes; la taille en est grosse, sobre de hachures, mais rapide; elles ne manquent pas de style. On ne peut s'empêcher pourtant de les trouver trop en contraste avec les belles initiales à fleurons qui distinguent toujours les livres de Ratdolt. Hygin contient encore les figures des planètes assises sur des chars un peu plus finement traitées, mais dans le même goût; les unes et les autres sont de manière allemande. On les attribuerait volontiers à quelque compatriote de Ratdolt, si l'on ne savait qu'à Venise, plus d'un artiste se montra entaché d'habitudes germaniques, particulièrement à l'époque qui précéda Jean Bellin. Un autre imprimeur, *Thomas de Blavis de Alexandria*, qui donna, quelques années après, 1485 et 1488, des éditions d'Hygin, ne fit que copier ces premières figures.

L'art a beaucoup moins à revendiquer dans un livre publié la même année par Ratdolt, sur l'*Art mémoratif* (1). Les figures mnémotechniques des lettres de l'alphabet ne se font remarquer que par leur singularité et par leur incongruité. Au V est une figure dont on ne peut donner une idée qu'en rappelant certains marmousets impudiques appendus aux retombées des chapelles détournées, ou cachés sous les miséricordes des stalles dans quelques églises gothiques. Je ne sais si Ratdolt est l'auteur de cette importation de la sculpture chrétienne dans la gravure en bois, ou s'il l'a trouvée dans l'*Ars memorativa*, dont on connaît plusieurs éditions sans date, à Augsbourg et ailleurs.

Ratdolt fut rappelé à Augsbourg en 1487, par l'évêque Jean de Werdenberg, qui voulut lui faire imprimer ses livres liturgiques, et il publia, cette année, l'*Obsequiale diocesis Augustensis*, petit

(1) *Oratoriae artis epitomata.... insuper et per que facilis memoriae artis modus Jacobi Publicii Florentini lucubratione.... Erhardus Ratdolt impressit Venetiis* 1482. Cet opuscule est relié avec le précédent et avec quelques autres ouvrages de Ratdolt, dans un volume de la bibliothèque Sainte-Geneviève, n° 532 du catalogue manuscrit de M. Daunou.

in-quarto où il grava des initiales, une figure de saint Augustin et les armes de l'évêque (1).

Il imprima ensuite des almanachs de Jean de Kœnigsberg et des traités d'astronomie, où il inséra ses lettres fleuronnées et des figures qui sont en partie les mêmes que celles de ses éditions de Venise et en partie nouvelles. Un de ces almanachs vulgaires que j'ai sous les yeux, daté de 1489 (2), se distingue par de petites figures de zodiaque, épaisses de taille mais très-allégrement dessinées, et une figure de l'Astronomie, collée sur le titre, qui appartient au plus pur style et à la plus délicate gravure de l'école. L'Astronomie est figurée par un peintre assis sur un escabeau, à côté d'une sellette garnie de pots, tenant la palette et l'appuie-main et peignant le firmament qui se développe en demi-cercle devant lui. L'artiste a une longue chevelure blonde, un bonnet rouge, une jacque longue, des chausses étroites et des souliers noirs pointus bordés de blanc.

Je n'ai pas relevé, dans les livres qui m'ont passé sous les yeux, l'enseigne de Ratdolt; Rothscholtz l'a recueillie d'après un livre de 1491 : son écu, marqué de la planète Mercure, est timbré d'ornements et d'un heaume (3). Je terminerai son article par le livre qui fait le plus d'honneur à ses presses : *La Chronique des rois de Hongrie*. L'édition donnée en 1488, dédiée par Théobald Feger au roi Mathias (4), a des planches qui se ressentent encore des acquisitions que l'imprimeur avait pu faire à Venise, mais qui restent d'ailleurs tudesques et doivent être considérées comme un des

(1) Van Praet, *Catalogue des livres imprimés sur velin de la Bibliothèque du roi*, n° 280.

(2) *Kalendar maister Johannes Künisperger*. Érard Ratdolt, Augspurg, 1489; petit in-4°.

(3) *Insignia bibliopolarum*, pl. III, n° 36

(4) Outre l'édition originale de la chronique de J. de Thwrocz, Bude, 1473, qui est sans gravures, on cite une édition : *In inclita terre Moravie civitate Brunensi lucubratissime impressa*, 1488, in-folio, avec des figures sur bois. Brunet, t. IV, p. 479. — Catal. Tross., nov. 1856, n° 1293. Je ne sais quel rapport ont ces figures avec celles de l'édition d'Augsbourg, la seule que j'aie vue à la bibliothèque du Musée Britannique.

plus précieux rameaux de la souche souabe. Le dédicateur Feger a-t-il eu quelque part à la composition de ces planches? Je ne sais; mais sa marque tracée en transparent, à la façon des libraires de Venise, et formée de lettres initiales, des deux côtés d'une double croix, entourées d'arabesque sur fond noir, termine le colophon. Voici comment il s'exprime, dans son épître au roi Mathias : *Curavi ut regum Hungariae facta ad laudem majestati tuae diligentissime atque emendatissime imprimerent, addidi et non parum venustas picturas, quo legendi labor picturae varietate levatus gratior omnibus occureret.* L'imprimeur ajoute, en parlant à son tour, dans le colophon : *Impressa Erhardi Ratdolt viri solertissimi eximia industria et mira imprimendi arte, qua nuper Venetiis nunc Auguste excellet nominatissimus. Impensis siquidem Theobaldi Feger concivis Budensis anno salutifero*, etc.

Les illustrations de la chronique comprennent un cercle des armes de Hongrie, une planche de l'*Histoire de saint Ladislas*, les portraits en pied des *sept capitaines* représentant son histoire héroïque, les portraits de ses rois, depuis *Étienne* jusqu'à *Mathias*, et des vues de batailles et de villes. Le dessinateur est entré tant qu'il a pu dans la vérité magyare en donnant à tous ces personnages d'imagination des tournures tudesques et des airs juifs; il les a représentés aussi grands que le format du livre le permettait, debout dans leur armure chevaleresque en leur manteau royal ou assis sur des trônes flamboyants. Ses extrémités ne sont pas correctes, ses expressions ne sont pas naturelles, mais il est varié dans ses attitudes. Ces figures se relèvent d'ailleurs beaucoup par l'habileté de taille, plus ombrée que toutes celles que nous avons vues et poussant ses hachures jusque dans les têtes, mais avec des lumières très-bien ménagées. On doit citer après la *légende de saint Ladislas*, remarquable par l'adresse et la variété de ses plans, *saint Étienne* et son fils *Éméric*, sur lesquels deux anges suspendent *la couronne angélique*, devenue le palladium national; *Ladislas le saint à cheval, la reine Maria, le gouverneur Jean Wayvode, le grand Hunniade*, armé de pied en cap, et *le roi Mathias*, qui, avec sa grande robe, sa grande

chevelure et sa physionomie rébarbative, ne paraît pas avoir plus d'individualité que les autres ; car l'histoire ne dit pas que Corvin ait eu les yeux inégaux.

La vivacité de taille du graveur paraît surtout dans les petites planches de bataille intercalées dans le texte sans encadrement : il n'y en a que trois ou quatre qui servent pour les nombreux combats racontés dans la chronique, mais elles montrent un sentiment de l'effet du mouvement et de la perspective inconnu jusque-là. Toutes ces qualités pittoresques se montrent dans une planche où est représentée une invasion tartare : l'armée tartare chasse devant elle la population enchaînée : *Ingressus Tartarorum in Hungariam temporibus regis Beli quarti.* Les petites vues de ville, analogues à celles du *Fasciculus temporum*, indiquent aussi combien Ratdolt avait, par son voyage en Italie, étendu le champ de la gravure sur bois.

Ulm.

Ulm, la ville de Souabe la plus considérable après Augsbourg, mérite d'occuper dans les annales de l'imprimerie plus de place que ne lui en accordent les bibliographes, à cause des gravures sur bois de ses incunables. Le premier de ses imprimeurs, d'après les recherches récentes du Dr Hassler, est Ludwig Hohenwang de Elchingen, qui n'a le plus souvent ni signé ni daté ses productions (1).

Le livre le plus recommandable est le *Végèce*, en allemand (2), que l'on attribuait précédemment à Jean Zeiner. Il contient trente-deux figures, au trait, de machines avec quelques gens de guerre, placées après le texte et occupant toute la page sans encadrement. Le dessinateur paraît avoir eu connaissance des figures qui accompagnent le livre de *Valturius*, publié à Vérone en 1472 ; mais il ne les copie pas servilement. Les édifices et les machines sont

(1) *Die Buchdrucker-Geschichte Ulm's*, etc., von Dr Konrad Dieterich Hassler, professor am gymnasium zu Ulm. Ulm, 1840 ; in-4°.

(2) *Des durchleschtigen wolgebornen Graven Flavii Vegecii renati Kurcze*, etc., petit in-folio. Le livre est fort rare. L'exemplaire de la Bibliothèque nationale que j'ai vu a appartenu au monastère de Saint-Gilles de Nuremberg

d'une architecture et d'une balistique différentes; les guerriers, armés plus lourdement, se servent également de l'arc, de la lance, du fusil et de la bombe. On y peut voir aussi d'autres curiosités : des chars à faux, des canons montés sur des affûts à roues, des appareils à plonger, mais on ne saurait trouver dans l'exécution les distinctions qui relèvent les dessins italiens. La taille en est rectiligne, sans souci du modelé et de la lumière; elle a été toutefois ravivée par une enluminure. L'ouvrage entier vient plutôt d'un ingénieur que d'un artiste, et la différence d'exécution qu'il fait paraître avec les productions ordinaires des tailleurs de bois allemands, me persuade qu'il ne fut qu'une imitateur des graveurs de Vérone.

J'ai dit précédemment un mot de l'édition de l'*Ars moriendi* portant le nom de l'éditeur *Ludwig ze Ulm*. Heinecken avait déjà publié l'opinion, qui lui fut transmise par un bibliothécaire d'Ulm, que ce Ludwig n'était autre que Hohenwang, éditeur du Végèce (1). Le docteur Hassler a confirmé cette attribution. Cependant la manière dont la signature est placée dans la marge de la dernière planche, entre deux des trois traits carrés qui l'entourent, indique qu'elle appartient au tailleur de bois, et on pourrait croire qu'il ne fut pas en même temps l'imprimeur, en constatant que ses planches ne sont pas tirées au *verso* du texte, mais collées aux feuilles de ce texte imprimé séparément.

Hohenwang fut encore, suivant les bibliographes d'Ulm, l'imprimeur de deux livres curieux à divers titre qu'il me suffira de rappeler, parce qu'ils appartiennent aux premières années du XVI[me] siècle : *Manuale virgilianum* et *De Fide concubinarum in sacerdotes*. Le premier, signalé pour la singularité de son format et ses initiales portant les premiers mots du vers en monogramme sur fond criblé, contient deux petites planches de manière allemande petite et grimaçante (2); le second, recherché

(1) *Idée générale d'une collection d'estampes*, p. 422. Leipzig et Vienne, 1771; in-8°.

(2) Ce livre a été décrit amplement par M. Brunet (*Manuel*, t. IV, p. 649), qui fait mention de l'épître au lecteur de Ludwig Hohenwang, sans l'admettre comme imprimeur. Le morceau est en effet tout littéraire.

pour le sujet croustilleux qui y est traité, a des figures plus importantes qui sont d'un art très-avancé. Si toutes ces attributions faites aux presses de Ludwig Hohenwang sont fondées, on ne peut que louer son zèle à prendre des graveurs variés et qui sont, en dernier lieu, au courant de tous les perfectionnements apportés à la taille du bois.

Jean Zeiner ou Czeiner de Reutlinger. S'il ne fut pas le premier imprimeur d'Ulm, il en fut cependant l'éditeur le plus fécond. Le professeur Hassler cite quatre-vingts livres de lui, imprimés de 1473 à 1515. Mais on ne signale, pour les illustrations, que le livre de Boccace, *de Mulieribus claris*, imprimé en 1473. Ses planches, au nombre de quatre-vingt-une, occupent en tête ou dans le corps des chapitres, le tiers en hauteur et toute la largeur des pages; la vingt-quatrième porte la date de 1473; on y voit un dessinateur qui prend parti, dans la manière tudesque, avec plus de hardiesse et de crudité que dans tout ce que nous avons vu jusqu'à présent. Il s'autorise des sujets de son livre pour figurer toutes sortes d'horreurs et de gaillardises. Ses compositions sont barbares, ses attitudes puériles et les sujets, souvent multiples, sont expliqués par des inscriptions; il a enfin beaucoup d'inégalités; mais il montre de la force et de l'adresse, surtout dans les parties d'ornement. La taille grosse de contour, parcimonieuse de hachures et comptant évidemment sur l'enluminure, ne manque pas d'ailleurs d'habileté et d'effet. Le trait le plus saillant de cette manière, c'est qu'elle réunit à des pauvretés toutes primitives beaucoup de malignité d'esprit. La description de ces figures n'est pas possible, mais on doit en signaler plusieurs qui joignent à une grande bouffonnerie historique et à une complète indiscrétion de mœurs, une préoccupation précieuse du costume local : au chapitre Ier, *Ninus et Sémiramis;* la reine de Babylone est ici couchée maritalement, là toute nue dans une longue robe ouverte; au chapitre V, *Mars et Vénus* surpris par Vulcain; au chapitre XIII, *Hypermnestre* faisant évader Lyncée pendant que ses sœurs égorgent leurs maris; au chapitre XXV, *Nicostrata* enseignant les lettres latines; au chapitre LXIV, la vierge *Marcia Varronis* occupée à peindre et à sculpter; au chapitre XCIX, *l'Accouchement*

de la papesse Jeanne. On voit combien, tout en restant dans des données qui rappellent les premières Bibles, nos dessinateurs et nos tailleurs de bois se sont émancipés.

Jean Zeiner prit rang parmi les plus vaillants éditeurs de l'école de Souabe, en publiant *La Vie et les Fables d'Ésope*, en latin et en allemand (1), qui passe pour la plus ancienne des éditions allemandes. Elle nous donne le plus curieux portrait d'Ésope, les premières représentations de sa vie, cette légende populaire de la sagesse antique accommodée par le moine Planude, et les premières figures des fables qu'avaient rédigées les auteurs grecs et latins sur la riche tradition de l'esclave phrygien. La gravure en bois montre, dans ce début, un à-propos et une vivacité rares. Le dessinateur qui aurait à faire aujourd'hui un portrait du sage bossu, n'aurait sans doute qu'à consulter l'admirable statue grecque où on a cru le voir. Les imprimeurs de Vérone trouvèrent aussi un type auquel ne manquent ni l'accent ni le style; mais celui-ci, dans sa manière tudesque, a une force comique que l'on chercherait vainement dans beaucoup de portraits qui ont été faits depuis. Quant aux scènes de la légende de Planude, aucun artiste, après ces premiers graveurs, n'a osé les rendre avec ce degré de réalité familière : quand il représente Agathopus forcé de vomir les figues qu'il accusait Ésope d'avoir mangées, la Fortune du haut d'un nébule déliant la langue d'Ésope endormi au pied d'un arbre, et tant d'autres traits devenus célèbres, sans compter ceux que la bienséance fait omettre à tous les compilateurs du fabuliste, comme celui où Xanthus surprend sa femme endormie dans une posture incongrue. Sans dépasser la portée d'une composition toute puérile, le dessinateur montre beaucoup d'esprit à peu de frais, et le graveur acquiert dans son travail de la précision et du

(1) *Vita Esopi fabulatoris...... As Leben des hochberumten Fabel dichters Esopi...., geendet saliglich von Johanne Zeiner zu Ulm*, s. d.; in-folio. Cette édition, dont j'ai trouvé un exemplaire, en 1858, chez le libraire Techener, est décrite par Braun, *Notitia*, I, n° 98, et par d'autres. — Dibdin (*Bibliotheca spenceriana*, n° 107) a relevé le mépris que faisaient de ses figures les anciens bibliographes, tels que Freytag, et réveillé l'indifférence des nouveaux par les bons spécimen qu'il en a donnés.

nerf. Ses physionomies sont expressives, ses costumes appropriés et sa mise en scène toujours piquante. La plus curieuse de ces compositions est celle qui se place avant le prologue des fables. Elle représente un scribe en longue robe, coiffé d'un haut bonnet et assis à son lectrin, et à côté un compagnon, en jaquette, recevant un livre des mains d'un maître de corporation, vêtu d'un long surplis et portant sur l'épaule son chaperon à cornettes dépliées. Ces costumes d'artistes sont de la plus grande exactitude. Le dessinateur ne paraît pas aussi heureux dans les figures d'animaux que dans celles des hommes, parce qu'en leur donnant des traits à peu près vrais, il dénature leurs attitudes et leurs expressions jusqu'au ridicule. Il est encore plus novice dans les arbres et le paysage, bien qu'il s'efforce de varier ses monticules avec des troncs sans feuilles et des arbrisseaux. Mais dans ces fables se trouvent encore beaucoup de sujets où peuvent ressortir l'esprit et le bonheur avec lesquels il sait rendre les figures. Il suffit de citer le Père et ses Trois Fils, le Voleur qu'on mène pendre et sa Mère, le Satyre et le Passant, le Tailleur et ses Apprentis.

La mise en images d'Ésope fut une veine heureuse pour l'école de Souabe. Il en parut, à Augsbourg, plusieurs éditions anonymes, parmi lesquelles on en reconnaît qui montrent les caractères de Gunther Zeiner. Les imprimeurs Sorg, Schobser et Schonsperger en publièrent aussi qui portent les dates de 1483, 1485, 1487, 1491 et 1498.

Le livre qui fait paraître les derniers progrès des graveurs sur bois de la ville d'Ulm fut imprimé, en 1496, par Jean Reger : c'est la *Description de la ville de Rhodes* et l'histoire du siége qu'elle soutint contre les Turcs, par Guillaume Caoursin, de Douai, le vice-chancelier de l'ordre des chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem. Ses planches sont au nombre de trente-six, dont la première représente l'auteur offrant son livre au grand maître, et la dernière montre encore l'auteur assis et écrivant. Ce portrait, quoique d'une expression ressentie, n'est pas semblable dans les deux planches. Les autres offrent des vues de forts, de rivages avec des batailles en plans superposés et des figures plus ou moins grandes. Il y a aussi quelques sujets historiques plus grandement traités :

Obitus magni Turci, Zymmi prostratus ante pseudo-prophetam Mahumetem apud Lamecham, Angelus monet Turcum ut manum dexteram Johannis-Baptistae magistro donat, Prior ecclesie Rhodii processionaliter sacram manum deferens. On voit dans cette dernière planche, au premier plan, un prédicateur en chaire en train d'endormir un auditoire de dix personnes, et au fond, la procession de la main de saint Jean-Baptiste. La taille a pris de la régularité, de la fermeté; elle fait habilement ressortir un dessin magistral et accentué dans les principales parties : les extrémités, les cheveux, les plis chiffonnés, les vêtements. Les têtes sont recherchées dans leur expression. Le dessinateur a rendu vivement les figures rébarbatives des Turcs, les figures maigres des Arabes; il y met plus de grimace que de finesse, mais il reste fort supérieur aux graveurs contemporains d'une école rivale, tels du moins qu'ils se montrent dans les planches de la chronique de Nuremberg.

Les bibliographes se sont accordés pour attribuer à des imprimeurs de Souabe les différentes éditions d'un petit livre, *Itinerarium seu peregrinatio beate Marie Virginis* (1), qui contient, en regard de prières sur la vie de la Vierge et de Jésus-Christ, une suite de planches de bois d'une grande distinction. Le dessin arrivant dans quelques figures, comme celles de la Vierge, jusqu'à l'imitation de la manière des Pays-Bas, on serait tenté de rapporter à des artistes plus voisins du Rhin les premières éditions de ce livre qui sont en latin; cependant les caractères ayant été bien reconnus appartenir à des imprimeurs allemands, Albert Kunne à Memmingen, Jean Reger à Ulm, Jean Schusler à Augsbourg, il y a lieu de penser que des artistes souabes en gravèrent les illustrations.

Le peintre principal de l'école de Souabe à ce moment, Frédéric Herlin de Nordlingen, est connu pour avoir eu une manière intermédiaire entre celles de la Flandre et de la haute Allemagne : on appelait de son temps ses peintures un ouvrage flamand. Il eut

(1) Hain, *Repertorium bibliographicum*, n° 9323. Stuttgardiae, 1826-1838; 4 vol. in-8°. — Brunet, *Manuel du libraire*, t. II, p. 695; 1842.

un fils, Jesse Herlin, dont on cite des tableaux dès l'année 1470, qui lui fut inférieur et suivit l'exagération gothique (1). Sans pouvoir rien affirmer de leur rapport avec les compositions de l'*Itinerarium*, je constate que celles-ci peuvent être caractérisées dans les mêmes termes, quoiqu'elles portent aussi bien des marques qui justifient leur origine souabe.

L'édition que j'ai vue, au Musée britannique, n'est peut-être pas la première, mais elle porte, comme celle qui est décrite par Hain, une grande planche et cinquante-quatre petites. Elle a, comme la seconde Bible décrite plus haut, des initiales à fleurons ressortant en blanc sur un fond noir. La première de ses planches représente la Vierge debout abritant sous son manteau la foule des humains et implorant pour eux la cour céleste disposée dans le haut; les autres, divisées en trois compartiments par page, représentent les scènes successives de la vie de la Vierge et de Jésus. Le dessinateur montre de la finesse et de l'habileté dans ses petites scènes bien composées et fort étendues pour leur dimension. Ses têtes sont d'une expression douce, ses draperies adroitement plissées; la taille, sans être partout égale, est déliée et parfois hachurée d'une façon pittoresque. On peut citer comme les meilleurs morceaux de sa manière : *la Tentation, la Prédication des apôtres, le Couronnement de la Vierge. La Visitation*, dans laquelle on voit en transparent les deux conceptions de sainte Élisabeth et de la Vierge, indique un trait de liberté particulier à l'art allemand et peut-être même à l'école de Souabe.

Une autre édition de l'*Itinerarium* que j'ai sous les yeux a cinquante-six planches de format in-douze, qui, sans être de la même main, témoignent des mêmes qualités. Plus de grossièreté dans la taille et des airs plus chargés n'empêchent pas d'y reconnaître l'esprit et l'adresse d'un peintre. Outre la scène de la Visitation, représentée avec la même hardiesse que dans la précédente, on y voit la conception immaculée de la Vierge rendue par l'accolade de Joachim et d'Anne sur le seuil de la porte dorée. Plusieurs autres scènes, comme *la Vierge montrant à des moines la porte*

(1) Fiorillo, Waagen, Kugler, *Handbook of painting*, p. 99; 1854.

du paradis, la première enfance de la Vierge, la Purification, la Prédication de Jésus, sont rendues dans ce sentiment de naïveté crue qui avoisine la charge maligne dont l'art allemand du XVme siècle s'est rarement exempté.

Albert Kunne de Ruderstadt, imprimeur de Memmingen, à qui je prends le parti d'attribuer un des itinéraires de la Vierge, ne se signale cependant aux yeux des amis de la gravure que par un petit nombre de bois. C'est d'abord un *Ars memorativa*, 1482; puis un livre du maître Paul Florentin, *Tabula optima super Breviaris decretorum*, 1486, sur la première page duquel on voit l'image en buste de l'auteur, décoré sur son surplis d'une double croix, insigne de l'ordre du Saint-Esprit auquel il appartenait, écrivant devant une bibliothèque. La figure est contenue dans un petit cadre au fronton duquel est le Saint-Esprit et qui porte à la base cette inscription *M + P + F + O + S + S + Magister Paulus Florentinus ordinis Sancti Spiritus* (1). C'est un des plus anciens exemples de titre de livres portant le portrait de l'auteur; mais Kunne ne fit en ceci que copier l'édition qui avait été donnée à Milan, en 1478, par les imprimeurs associés Léonard Pachel et Ulric Scinezenceller d'Allemagne. Dans un *Tractatus de divina praedestinatione* du moine prêcheur Félicien qu'il publia en 1486, on a décrit une figure représentant *Dieu l'homme dans le sein de Dieu l'éternel* (2).

On pourrait suivre encore l'école de Souabe dans des progrès ultérieurs avec les productions de l'imprimeur Jean Schoensperger, qui se signala, à Augsbourg, par l'abondance de ses illustrations. Mais c'est aux artistes de Nuremberg qu'il emprunta les gravures de sa *Bible* et de sa *Chronique* (3); ses presses furent ensuite toutes dévolues aux productions d'une nouvelle école placée sous l'influence de Maximilien et d'Albert Durer. La réputation de Burgmair et de Schauffelein est faite, et je l'ai ailleurs consta-

(1) Cette planche a été reproduite par Rothscholtz, *Insignia bibliopolarum*. Nurembergae et Altorfii; s. XXIII, n° 294; 1730.

(2) Braun, *Notitia*, II, 133.

(3) *Biblia germanica*. Augsburg, 1490. — *Schedelii Chronicorum liber*. Augsburg, 1497, in-folio.

tée (1); mais elle ne doit point faire oublier le mérite de leurs prédécesseurs. Tout cachés qu'ils se tiennent derrière les imprimeurs d'incunables, ils ont une séve native qui compense les grossièretés de l'art; ils purent en remontrer même aux Italiens. Burgmair, en visitant plus tard Venise, y dut trouver les traces de Ratdolt. Sans se préserver du défaut commun à tous les pays de l'empire de Frédéric III, ils accusent parfaitement le naturel de leur pays, cette Souabe à laquelle la voix du peuple a donné des hommes, *audaces et proceres corpore,* des femmes *viris ad malum facile consentientes* (2), et que l'histoire montre si bien disposée pour les hardiesses de la réforme et de la renaissance.

Nuremberg.

Les premières presses de Nuremberg ne font pas paraître des graveurs sur bois avec la même distinction et la même abondance que les presses d'Augsbourg. Le premier imprimeur de la ville impériale de Franconie, Johan Sensenschmidt, qui s'associa avec Andrea Frisner de Wunsidel, et prit le titre de maître ès arts libéraux, a mérité qu'on lui attribuât une Bible en langue vulgaire ornée de soixante et treize grandes initiales historiées; mais cette attribution n'est pas complétement établie, les titres qu'elle crée ne sont pas tout à fait originaux. Selon Lichtenberger, il est vrai, qui s'appuie de Panzer, elle aurait servi de modèle aux Bibles d'Augsbourg, de Strasbourg, même à celles de Koberger à Nuremberg, et on a remarqué que plusieurs vieux mots employés dans les Bibles de Mentelin sont ici changés en dialecte helvétique (3). La Bible ainsi désignée présente les plus grandes analogies avec celle que nous avons vue à Augsbourg sous le nom de Gunther Zeiner. Il est douteux qu'elle soit réellement sortie des

(1) *Des types et des manières des maîtres graveurs,* part. II, XVIme siècle, p. 86. Montpellier, 1854, in-4°.

(2) Seb. Munster, *Cosmographia*, pp. 567 et 582. Basilae, 1550.

(3) *Rich* pour *Reich*, *Uff* pour *Auf*, *Lüt* pour *Leute*. Lichtenberger, *Initia*, p. 197.

presses de Nuremberg. Murr, qui a décrit, après Panzer, les Bibles allemandes des bibliothèques de Nuremberg, donne comme la première qui soit sortie des presses nurembergeoises la Bible de Koburger de 1483.

Sensenschmidt fut d'ailleurs un imprimeur nomade et porta ses presses de Nuremberg à Bamberg et à Ratisbonne; on ne cite de lui pas plus que de son associé, Frisner, aucun autre livre à gravures. Ils avaient pour enseigne deux écus marqués l'un de deux faux en sautoir, l'autre d'un pélican (1). On la trouve sur leur Bible latine de 1475.

L'astronome Jean Muller de Koenigsberg (*Regio Montanus*), le plus célèbre auteur de calendriers au XVme siècle, est cité par plusieurs auteurs allemands comme un de ceux qui, en gravant des figures et des textes sur des blocs de bois, préparèrent la voie à l'imprimerie (2). Cependant on ne cite de lui aucune publication antérieure à cette découverte. Frappé de la grandeur du nouvel art, comme il s'exprime dans le colophon d'un de ces livres, il s'établit imprimeur à Nuremberg, en 1471, et il fit un certain usage des tables de bois pour ses calendriers. Plusieurs auteurs ont cité et décrit plus ou moins succinctement des éditions de ce calendrier, 1473, 1474, 1475 (3), etc.; les plus anciens de ceux que j'ai vus portent les années 1475 à 1494 et à 1513, le

(1) Murr, *Memorabilia bibliothecarum Nurembergensium*, t. I, p. 362; 1786, in-8°. Cette marque est reproduite dans Rothscholz, pl. XLIII, n° 405.

(2) Schwarz, *Documenta de origine typograph.*, part. III, p 49. Schoepflin, *Vindiciae typographicae*, p. 6. Argentorati, 1760.

(3) Meerman cite un calendrier de 1473 imprimé des deux côtés sur des tables de bois, *Origines typographicae*, p. 247. 1765. La Serna Santander décrit un calendrier imprimé, *Kalendarium latinum* (circa 1473), *Diction. bibl.*, 3me part., p. 312. Lichtenberger en donne un autre imprimé en 1474, *Initia typographica*, p 198. R. Weigel, *Kunstcatalog.*, n°s 11245 et 11246. Tross, *Catalogue Bearzi*, n° 1387; 1855. Hain ne rapporte qu'à l'an 1475 la plus ancienne édition du *Calendarium de Nuremberg*, avec fig. *Repertorium*, t. IV, p 203, n° 13775. Monteil cite des almanachs de Troyes qu'il a vus à la bibliothèque de Ste-Geneviève, mais sans indication suffisante, *XVme siècle, le Savant*, note 90. Ceux que j'ai vus à Londres et à Paris n'ont pour première date que l'an 1475.

texte allemand est signé *Magister Johann von Kunsperck.* Ils se composent de trente feuillets imprimés sur bois et en encre brune. On y voit pour toutes gravures une tête ronde en guise de lettre initiale, et une planche finale représentant une figure d'homme nu, les muscles indiqués en rapport avec les signes du zodiaque qui l'entourent. Ni le dessin, tout rond ou tout équarri, ni la taille, des plus grosses, ne dénotent l'artiste.

Lichtenberger, qui en a décrit une autre édition datée de 1475 à 1506, avec de grands éloges pour la beauté du papier et des caractères romains que Ratdolt imita ensuite à Venise et à Augsbourg, y signale aussi des lettres fleuries. Il ne faudrait pas croire d'après cela que Jean de Kœnigsberg ait trouvé le premier ce genre d'ornement. Nous avons vu comment Ratdolt, en empruntant à l'astronome de Nuremberg ces calendriers, y avait ajouté des illustrations de son cru.

L'imprimerie la plus considérable de toute l'Allemagne fut établie à Nuremberg par Antoine Koberger qui exerça dès 1472. Elle eut vingt-quatre presses et employa jusqu'à cent ouvriers, sans compter les établissements que l'imprimeur avait fondés à Bâle, à Lyon et ailleurs. Il en sortit douze éditions latines de la Bible et beaucoup de livres savants où la gravure n'a aucune part. Pour sa Bible vulgaire, datée de 1482, que Lichtenberger appelle la plus splendide de toutes les anciennes Bibles allemandes, il se procura les bois les plus grands et les meilleurs que l'on eût alors, ceux de la Bible de Cologne; et, comme nous l'avons vu, ce n'est point à lui ni aux graveurs de Nuremberg que reviennent les éloges accordés à ses planches par Zani. On le voit, en 1488, publier un *Passional* orné de miniatures (1); mais son mérite est d'avoir inauguré dans ses livres les gravures d'une école plus avancée dans le travail de ses tailles et dans l'effet pittoresque de ses figures que celles que nous avons vues jusqu'ici. Le premier où paraît une taille de bois réellement magistrale est le *Schatsbehalter oder schrein der waren reichtumer des Heils*, imprimé en 1491, in-folio avec quatre-vingt-quinze gravures de la grandeur des pages.

(1) De Murr, *Memorabilia bibliothecarum nurembergensium*, t. I, p. 355

Ce sont des sujets de l'un et de l'autre Testament traités avec plus de liberté que dans les liturgies et devenant quelquefois des scènes mondaines ou allégoriques de la doctrine et de la passion du Christ, dont la plus singulière est celle où le Christ paraît faisant danser la Mort. Les costumes des personnages, aussi bien que les airs, donnent d'ailleurs à ces représentations une physionomie toute locale. Le style des figures, quoique tudesque au plus haut point, paraît fier après toutes les petites pièces qui ont passé sous nos yeux; il est pourtant maigre et toujours grimaçant, surtout par comparaison avec les manières plus nobles ou plus sages des autres écoles, et il y a dans l'expression plus de fracas que de vérité. La taille, remarquable par la multiplicité de ses traits longs, ténus et embrouillés plutôt que croisés, est d'un effet pittoresque suffisant pour se passer de l'enluminure, ce complément obligé de toutes les gravures précédentes. On trouve sans doute encore des exemplaires du livre de Koberger qui ont été enluminés, mais cette parure n'a fait qu'ajouter à la gothicité de leur style.

Il y a dans les planches du *Schatsbehalter* une telle supériorité qu'on n'y pouvait méconnaître, au moins pour le dessin, l'ongle d'un peintre, et l'on a nommé Wolgemuth, qui est désigné expressément dans la chronique de Nuremberg, publiée par Koberger deux ans après, comme ayant pris part aux figures de ce livre. Braun les dit positivement gravées par lui (1), puis, comme il est admis qu'Albert Durer était en apprentissage chez Wolgemuth, vers 1490, on en a conclu que l'élève, aussi bien que le maître, avait mis la main à ces gravures.

Si je me suis résigné à ne pas trouver dans les gravures au burin marquées d'un *W* les traces positives de Wolgemuth, je crois du moins qu'on ne les méconnaîtra pas dans les gravures sur bois. La valeur de Wolgemuth, comme peintre, a été de s'écarter violemment des habitudes des peintres Van Eykistes et de Martin Schongauer, leur dernier élève, de pousser l'art dans les voies du métier, d'ordonner ses compositions dans les vues d'imitation matérielle et de chercher dans les figures la force, le mouvement

(1) *Notitia*, t. II, p. 225.

et l'effet plutôt que l'expression tranquille et religieuse. Les gravures sur bois de Nuremberg sont la traduction la plus exacte et la plus vive de ce mouvement. En attendant que la critique puisse comparer plus précisément nos gravures aux tableaux connus du maître, on doit tenir pour certain que les graveurs de *Schatsbehalter* puisaient leurs dessins et leurs modèles dans son école. Que Durer soit de cette école? le fait est certain; qu'il ait travaillé pour Koberger? le fait est possible; Koberger était l'ami de son père et son parrain. Mais la distance qui se remarque entre ces bois et les premiers travaux du maître, si serré quand il manie le burin et si large dans les bois qui portent son monogramme, empêche de pousser la supposition plus loin.

La chronique de Schedel, publiée par Koberger en 1493, est assez connue pour que je n'aie point à y revenir. Il me suffit de constater que ce livre, regardé longtemps comme le monument le plus achevé de la gravure sur bois du XVme siècle, est inférieur au précédent. Si la direction de Wolgemuth y apporte des qualités d'énergie, d'abondance et de facilité, le graveur Pleydenwurf, à ce qu'on pense, les a fort empirées et fourvoyées. L'école de Franconie, pays des larrons et des mendiants, selon le vieux proverbe, est celle où avait le mieux pullulé le style grimaçant, et c'est dans la gravure sur bois que ce mauvais penchant déverse. Les bois de la chronique en sont l'expression la plus vulgaire. Prenons-les pour la verve dont ils témoignent, mais ne croyons pas tenir là les œuvres vraiment avouables de l'école et du pinceau de Wolgemuth. Il suffit pour en être convaincu d'avoir vu quelque tableau du maître, comme *la Descente de croix* ou *la Résurrection du Christ* qui sont à la pinacothèque de Munich.

Koberger, qui ne mourut qu'en 1513, publia encore quelques livres à gravures plus difficiles à rencontrer que la chronique. Tels sont : *Architypus triumphantis Romae*, 1494, que je ne connais que par ce titre, et *Revelationes sanctae Brigittae*, 1500 (1),

(1) Van Praet a signalé ce volume fort rare imprimé à Lubeck, en 1492, sous le titre de *Birgitta de Regno Sweciae volumen omnium celestium revelationum*, qui contient des figures sur bois d'une grande beauté. (Brunet, t. I,

dont les planches offrent un nouvel exemple de la gravure sur bois la plus prononcée dans l'expression réaliste : la taille anguleuse et déchiquetée, les draperies étoffées et chiffonnées.

Strasbourg.

Strasbourg, la ville impériale de l'Alsace, avait dans l'art des traditions propres d'une grande puissance, attestées par les sculptures si originales de sa cathédrale. De bons exemples en gravure auraient pu y venir de la ville voisine, Colmar; mais on ne voit pas, dans les livres qui y furent de très-bonne heure imprimés, l'emploi de la taille de bois; dans ceux que ses presses produisirent ensuite, les modèles paraissent venir de la Souabe plutôt que du Rhin.

JOHANS MENTELE OU MENTELIN, le premier imprimeur de Strasbourg, à qui quelques auteurs ont voulu faire une part dans l'invention de l'imprimerie, était miniaturiste, *Goltschriber, Chrysographus ;* il fut reçu, en 1447, bourgeois de Strasbourg dans la tribu des peintres (1). On voit à la bibliothèque de la ville un exemplaire du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais qu'il imprima en 1473, orné d'initiales rubriquées et historiées, de grands rinceaux et de sujets pris dans le texte dessinés à la plume sur les marges. Les traits en sont rapides sans échapper quelquefois à la mollesse, à la rondeur; la composition des sujets et l'expression des figures n'ont pas tout l'esprit désirable, mais on y sent le calligraphe émérite, et l'on ne saurait trouver un exemple plus sincère de l'art du rubricateur s'escrimant contre la justification typographique. La facture de ces vignettes, principalement dans les ombres marquées en petites hachures croisées, ne dénote point un tailleur de bois. Il n'y a pas en effet de gravures sur bois dans les principales publications citées de Mentelin, non plus que dans

p. 462.) Je ne suis pas en mesure de dire de quelle école viennent ces gravures et quel rapport on pourrait y trouver avec celles de Nuremberg.

(1) Scœhpflin, *Vindiciae typographicae*, in-4°, pp. 93 et 96. Argentorati, 1760. Lichtenberger, *Initia typographica*, p. 53.

celles de son associé Eggestein, scelleur épiscopal, maître ès arts et philosophie.

Mais, parmi les livres d'un intérêt vulgaire et tout passager qu'on peut attribuer aux presses de Mentelin, se trouve un poëme allemand illustré de gravures sur bois, ou plutôt une suite de planches plaquées de vers imprimées en 1477 (1), sur les batailles et les événements du Rhin et de la Suisse qui mirent fin à la domination, dans ce pays, de Charles le Téméraire. Elles sont au nombre de huit et représentent *l'Exécution du sire d'Hagenbach à Brisach, le Siége de Neuss, une Audience du duc de Bourgogne, les Journées de Granson, de Morat et de Nancy*, et enfin une procession autour de la cathédrale de Strasbourg : *Diser kruczgang ist zu Stazburg geschecher.*

La taille de ces bois est rudimentaire, d'un trait gros et inégal, avec des hachures rares pour marquer quelques fonds, des terrains nus et des édifices mal en perspective, les chaussures des personnages et les portes des maisons souvent laissées en noir. Les figures de stature inégale, les unes chevauchant les autres, ont des tournures de marionnettes et des airs de goguenarderie indigène. On ne saurait nier qu'il n'y ait dans tout cela un art qui s'évertue ; d'ailleurs qui ne serait sensible à l'accent d'images prises ainsi sur le coup de l'événement : le tyrannique gouverneur des villes du Rhin encore coiffé de son haut bonnet, agenouillé devant le bourreau au milieu du populaire en joie, le duc de Bourgogne sur son trône dans sa robe à grands ramages brodés, portant le sceptre et l'étendard à la croix vidée, les batailles à l'arc et au canon, et enfin les drapeaux à la croix bourguignonne en fuite devant les ours suisses. La procession qui fut célébrée à Strasbourg, en action de grâces, est curieuse entre toutes ces planches, par la disposition des groupes autour du Munster représenté par une rose et une tour : le premier de ces groupes porte la croix et les cierges, le second le saint ciboire sous le dais, le troisième des chapelets. le quatrième un crucifix colossal et le cinquième une statue de la

(1) Il est cité fort succinctement par Lambinet, *Recherches sur l'origine de l'imprimerie*, p. 118. Bruxelles, an. VII ; in-8°. M. Jung m'a montré l'exemplaire peut-être unique que possède la bibliothèque de Strasbourg.

Vierge. Cette planche porte, outre l'inscription que j'ai notée, un *B* marqué sur le premier des gradins où est placée l'église; cette lettre pourrait être prise pour la marque du graveur, si nous ne savions combien de semblables marques sont inusitées encore chez les tailleurs de bois.

Parmi les plus curieux produits des presses anonymes qui viennent jeter de l'incertitude sur l'origine de l'imprimerie dans plusieurs villes, se trouve une édition du roman de *Mélusine*, dans la version allemande que nous avons déjà vue imprimée par Bamler d'Augsbourg; celle-ci, qui est sans nom et sans date, est attribuée, par Hain et par Brunet, à un imprimeur inconnu de Strasbourg vers 1477 (1). Il y a un fleuron ramifié, avec palmes et oiseaux à la marge du titre, un *S* initial à grands rameaux et feuilles rondes et cinquante-sept planches à mi-page d'un texte à longues lignes avec des figures, dont la dimension plus grande fait paraître le style plus barbare, le travail plus grossoyé. Les tailles sont inégales, anguleuses, n'ayant pour ombre que des traits renflés et des places noires. Les fonds nus ont quelques arbres rudimentaires dont les feuilles se détachent sur un fond noir, les terrains sont semés de fleurs. Dans plusieurs planches, les angles supérieurs ont quelques tracés ogivaux. L'expression des figures est nulle, quand elle n'est pas à contre-sens, mais les costumes prêtent une signification suffisante aux personnages du roman. Après le frontispice, qui représente le duc Jean et son conseiller debout, l'un en robe, l'autre en jaque, devant l'auteur à son lutrin, on voit représentés *Raymondin et Mélusine*, à table, à la chasse, au bain où paraît la queue de la fée, au lit nuptial que vient bénir l'évêque; *Geoffroy la grant Dent* et enfin *le géant Guédon*. Les vêtements consistent en jaques très-courtes, bonnets à plumes sur des cheveux longs, chausses en pointe; hennins à une ou deux flèches. Ce sont les plus anciens échantillons des modes bourguignonnes qui envahirent l'Allemagne sous Frédéric III. Dans leur grossière exécution, les gravures de la *Mélusine* allemande méritent d'autant plus d'attention qu'elles

(1) L'exemplaire que j'ai vu est à la Bibliothèque nationale, n° 656.

servirent peut-être de modèle pour les éditions de Genève et de Lyon. Steinschaber, qui souscrivit, en 1478, l'édition de Genève, qui est la première en français, était de Suinfurt ou Schweinfurth, ville de Franconie. S'il n'était pas graveur lui-même, il avait du moins apporté avec ses caractères l'usage des planches de bois de son pays.

Henri Knoblotzer imprima, en 1478, un Bélial allemand (1), et, d'après les termes du titre, il semble être aussi l'auteur des figures qui décorent son édition et qu'il dit faites sur des planches de métal. D'un autre côté, la dernière portant une signature *b.*, on peut croire également ces gravures sorties du même atelier que les précédentes. Ce sont de petites planches occupant en largeur la moitié des longues lignes du texte, avec un grand fleuron d'angle à la première page. La taille en est simple sans hachures, les terrains nus, les figures mouvementées avec les mêmes airs niais que nous venons de voir. Le mérite de l'invention y est nul; car elles sont la copie de celles de l'édition de Baemler d'Augsbourg, et le colophon même n'est qu'une reproduction. Peut-être aussi l'édition allemande qu'il donna du livre de Jacques de Cessol sur les échecs, ne fut-elle qu'une copie de l'édition donnée, en 1477, par Gunther Zeiner. Ses presses, transportées à Heidelberg, Knoblotzer y publia, en 1491, une édition de *Mélusine* qui n'est pas plus facile à trouver que les précédentes, dont elle reproduisit sans doute les figures.

Jean Prussz, dont on dit les productions innombrables, publia, en 1484, une édition du *Voyage de Mandeville,* avec des figures de taille fort diverse mais lourde. Comme Antoni Sorg et Schonsperger avaient déjà, en 1481 et 1482, publié ce livre avec des gravures, il est probable que Prussz ne fit que les copier. L'édition qu'il donna, en 1487, du *Fasciculus temporum* ne présente également que des copies d'une taille tout à fait grossière.

Les premières Bibles en langue vulgaire parurent à Strasbourg; Eggestein et Mentelin les publièrent dès l'an 1466; mais ces édi-

(1) *Processus judiciarius Bel intitulatus de latino in vulgare que ereis figuris Henricus Knoblotzer in caesare urbe Argentine feliciter atque dignissime perficit* Et au colophon : *In der keiserlichen stat Strasburg. An. MCCCCLXXVIII.*

tions n'ont pas de gravures. On en rencontre seulement dans une édition, à la date de 1485, dont on ne nomme pas l'imprimeur. Elles n'étaient point faites pour l'honorer. Ce n'est qu'une copie abâtardie de la Bible de Koberger. La barbarie du dessin y dispute avec la grossièreté de la taille; les sujets sont servilement contrefaits, et l'artiste a copié jusqu'aux inscriptions, en les estropiant, comme on peut s'en convaincre en comparant l'écu et l'inscription qui marquent la planche du meurtre d'Olopherne.

L'imprimeur de Strasbourg qui a le mieux mérité de la gravure sur bois est Reinhart, dit Gruninger. Comme il vint assez tard dans le XVme siècle (ses premiers livres ne datent que de 1483, et il imprima jusqu'en 1522); les livres ascétiques ayant été exploités par ses prédécesseurs, il se mit à illustrer les classiques que l'imprimerie avait déjà tant multipliés. Il se servit pour ses textes des éditions qui avaient été faites en Italie; mais pour ses illustrations, il ne leur emprunta que la forme de son enseigne, en transposant un chiffre dans un cercle surmonté d'une croix fleurdelisée, accostée de plusieurs lettres. Le dessin était arrivé, de son temps, à un paroxysme de lignes, à une grimace d'expression et à une actualité de costumes qui le rendaient peu propre à traduire les sujets antiques et graves. Virgile, Térence, Horace et jusqu'à Boëce furent affublés, par les graveurs qu'il employa, de travestissements analogues à ceux que les graveurs de la chronique de Nuremberg avaient imposés à l'histoire entière. Voilà une première concession à faire par ceux qui voudront aborder la revue de cet atelier. Ce n'est pas la seule. La nécessité de suivre l'imprimerie dans la rapidité de sa composition et le bas prix de ses produits ont induit les graveurs de Gruninger à des négligences et à des répétitions continuelles. Ces vices accordés, on peut encore trouver de la valeur à ses ouvrages. Le *Terentius cum directorio, glosa interlineali et commentariis*, publié en 1496 (1), se compose d'un frontispice représentant le théâtre entier avec galeries, loges en architecture flamboyante et scène à nombreux personnages, de grandes planches,

(1) On voit cette édition de 1496 à la Bibliothèque mazarine; l'édition de 1499, qui est à la bibliothèque Richelieu, a les mêmes planches.

en tête des pièces, portant des scènes multiples disposées avec plus de symétrie que d'intelligence, et de petites planches, en tête des scènes, présentant les différents personnages juxtaposés entre des maisons et des arbres, dans un ordre qui varie par la seule interversion des blocs de bois ou de métal sur lesquels ils sont taillés isolément. Leur tournure est toute tudesque, leur costume tout alsacien, leur geste animé, leur mine comique, le tout pesamment rendu par une taille épaisse. C'est ainsi qu'on voit dans l'*Hécyre* Bachis en damoiselle, le corsage ramassé, la jupe à longs plis et surplis empesés, la face arrondie et tout enveloppée d'un chaperon à diadème; Pamphile en jouvenceau, avec justaucorps et petit manteau, longs cheveux et bonnet à plumes, haut-de-chausse tailladé et souliers en pointe; Laches en vieux barbon chauve, longue robe avec couteau et aumônière à la ceinture. Dibdin, le bibliographe humoriste, qui le premier s'est montré sensible aux beautés esthétiques des incunables, déclare les figures du *Térence* de Gruninger inférieures à celles du *Térence* imprimé à Lyon par Josse Bade, en 1493, aux frais de Jean Treschel, et leur reproche d'être trop dégingandées (*tall and disjointed*); mais il pense qu'on trouverait peu de volumes plus intéressants pour les caractères et les costumes du temps (1). Nous verrons ailleurs ce que Gruninger put emprunter aux excellentes planches de Treschel et ce que Vérard put encore garder d'original dans celle qu'il publia à Paris; mais déjà nous pouvons affirmer que le comique latin subit, dans ces trois représentations, toute la divergence de gestes et d'accents qu'auraient montrée trois troupes de confréries de la Passion, l'une alsacienne, l'autre lyonnaise et la troisième parisienne.

L'*Horace* de 1498 a une illustration plus singulière. Elle était sans précédents et elle n'eut pas d'imitateurs : dans la première planche, on voit Horace couronné de lierre, les cheveux flottants, les épaules couvertes d'une pèlerine de peluche, assis dans une chaise à dais flamboyant, devant un pupitre et des livres; dans la seconde, le poëte est agenouillé, la lyre à la main, devant les neuf Muses, dont une pose la couronne sur sa tête. Ses odes, ses satires

(1) *Bibliotheca Spenceriana*, t. II, n° 481

et ses épîtres sont ensuite affublées de figures s'appropriant avec la même outrecuidance aux allusions du poëte; Mécène, César, Brutus, Lydie, Télèphe, Mercure et Vénus se montrent en costumes bariolés, plumes, aiguillettes, chevelures frisées, et dans des compositions qui tournent à la bouffonnerie; les assassins de César, tout en dégaînant, exécutent une sarabande; Vénus, munie de grandes ailes sur sa longue robe, marche escortée d'un âne et d'un singe qui font compagnie à Cupidon. Le *Carmen seculare* est figuré par une bande de marmots alsaciens déroulant un phylactère musical sous un arc de liserons. L'exécution ne vient pas relever cette balourdise, et la taille, plus appesantie encore que dans le livre précédent, se laisse aller aussi à plus de redondance. L'imprimeur crut cependant avoir fait un chef-d'œuvre, comme on le lit dans son colophon (1) : ce n'était vrai que dans les limites très-courtes d'un goût alsacien et d'un temps de décadence gothique.

Ce système d'illustration paraît d'autant plus caricatural qu'il s'applique à des classiques dignes de tout respect. Leurs admirateurs nous sauront gré de ne pas insister en examinant d'aussi près le *Virgile* et le *Boëce* que Gruninger fit paraître en 1501 et 1502. Il y avait si peu d'à-propos dans ces figures qu'elles purent encore servir pour illustrer la tragédie en prose et en vers de Jacques Locher, *Tragedia de Thurcis et Suldano* (2), sur le titre de laquelle se voit le portrait du poëte lauréat. Mais pour ceux qui voudraient connaître à fond l'esthétique des livres illustrés de l'atelier de Strasbourg, je signalerai les figures qui accompagnent l'Encyclopédie de Grégoire Reisch : *Margarita philosophica*

(1) On y lit, après la marque de l'imprimeur, un chiffre en girouette d'une fleur de lis sur fond noir : *Elaboratum impressumque est hoc elegans, ornatum, splendidum, comptumque Horatii Flacci venusini lyrici poete opus cum utilissimis argumentis ac imaginibus pulcherrimis in celebri libera imperialique urbe Argentina opera et expensis sedulisque laboribus providi viri Johannis Reinhardi cognomento Gruninger civis ejusdem urbis Argentenensis. Anno dni MCCCCXCVIII.*

(2) Jac. Locher, *Philomati panegyrici ad Maximillanum romanum regem tragedia de Thurcis et Suldano. Actum Argentine per mag Johannem Gruninger. Anno 1497 ;* in-4°.

tractans de omni genere scibili cum additionibus (1). Le type alsacien y est appliqué, sans changer de diapason, à la représentation allégorique des arts libéraux : *Logica*, *Rhetorica*, *Grammatica*, *Arithmetica*, *Musica*, *Geometria*, *Astronomia*, rangées au frontispice aux pieds de la Philosophie, femme ailée à trois têtes couronnées, *Phintriceps naturalis*, *rationalis*, *moralis humanorum rerum*, dans un cercle encadré de quatre docteurs et des deux philosophes Aristote et Sénèque, développées ensuite dans des figures plus grandes et des compositions compliquées, sans compter beaucoup d'autres représentations disparates : *la Dispersion des langues*, *Isaïe écrivant de l'hébreu*, *la Roue de fortune*, *la Création de la femme*, *l'Accouchement* et *le Jugement dernier*.

Au total, les tailleurs de bois ou de métal de Strasbourg, qui ne prennent de la consistance que dans l'atelier de Gruninger, n'eurent jamais, dans leur dessin, la vaillance des ateliers d'Augsbourg et de Nuremberg. Plus recoquillés dans leurs formes et leurs accoutrements, ils restèrent aussi plus alourdis dans leur pratique. Leurs planches montrent un ramassis de hachures et un épaississement d'encre qui ne font qu'ajouter à la maussaderie de leurs airs. Comme ces airs sont pourtant bien à eux, ils peuvent encore plaire selon l'axiome du poëte :

Chacun pris en son air est agréable en soi.

Bâle.

Bernard Richel est le premier imprimeur de Bâle qui ait employé la gravure dans ses livres. Fournier a cité de lui une Bible latine, d'abord sans date, puis réimprimée en 1475 et 1477, avec des lettres initiales gravées en bois qui diffèrent, par le goût et par

(1) *Æpitoma omnius philosophiae, alias Margarita*, etc.... *Castigatione acri in nobili Helvetiorum civitate Argentina chalcographatum per Joannem Gruninger civem Argentinum. Anno MCCCCCIIII*; petit in-4°. Brunet cite une édition antérieure : *Friburgi, Joannes Schotus*, 1503, in-4°, et en vante les figures; il faudrait voir quel rapport elles ont avec celles-ci.

l'exécution, de celles de Schoeffer. L'exemplaire que j'ai vu à la bibliothèque de Bâle portant son nom, son double écusson en rouge suspendu à un chicot, et la date de 1477, a, dans les deux premiers livres, des lettres rubriquées; dans les autres, des places vides, et enfin, à partir du livre des Proverbes, des initiales gravées avec grandes panses mêlées de feuillages sur un fond noir, d'un caractère plus original qu'élégant, qui fut depuis beaucoup imité.

Richel publia, en 1476, une édition du *Speculum* avec deux cent soixante-dix-huit figures imitées des éditions xylographiques, mais arrangées en hauteur et distribuées dans les doubles colonnes d'un texte continu (1). Il n'est pas besoin de se souvenir beaucoup de l'original pour être frappé de l'infériorité de ces copies. Quoique le graveur ait essayé d'y introduire une certaine variété de composition, de mêler à son trait quelques parties de hachures et de noirs, on regrette la simplicité première. La dose de germanisme apportée aussi par l'artiste à ses figures, leurs têtes plus grosses, leurs gestes plus anguleux et leurs draperies plus lourdes font contraste avec la pureté des originaux flamands. Mais si l'on oublie ces points de comparaison fâcheux, et qu'on y cherche les symptômes d'innovation et les traces de localité qu'elles peuvent avoir, on ne les examinera pas sans intérêt. Entre tous les sujets bien connus de ce livre, on devra remarquer surtout les premiers : *la Chute des anges, Ève tentée par le serpent, le Travail d'Adam et Ève, la Sibylle et Auguste, le Roi Salomon sur son trône.* Le style en est sérieux quoique tudesque, la taille grosse sans hachures, à l'exception d'un petit nombre de plis et de fonds, et sans accessoires, si ce n'est quelques herbes et quelques pierres sur les terrains. Dans d'autres planches de la suite, l'expression devient grimacière, la taille plus rapide tourne à la puérilité. Vers la fin, l'exécution devient tout à fait négligée, soit que la même main veuille varier et se fatigue, soit que plusieurs mains y aient été employées. Il y a cependant encore des planches sérieuses, telles que celles des *Quinze Signes* qui précèdent le jugement et la planche finale de la Vierge et de Dieu.

(1) Cette édition a été décrite par Heinecken, Guichard, Brunet, *Idée,* p. 470; *Notice,* p. 54; *Manuel,* IV, 325, mais nullement appréciée pour ses figures.

Mais voici la circonstance la plus curieuse de ce livre : les planches de Richel furent transportées à Lyon et servirent à la publication d'un *Miroir* français, faite en 1478. Si, comme le croit M. Guichard, ce miroir était le premier livre orné de figures gravées sur bois qui ait été imprimé en France (1), c'est dans cette importation bâloise qu'il faudrait placer, non l'origine de la gravure française, nous verrons que Paris resta tout à fait à l'abri de cette influence; mais le point de départ de l'école de Lyon.

Bernard Richel ne se fait guère connaître ensuite que par une édition du *Fasciculus temporum* de 1482. Quelle originalité pouvait-il montrer dans un livre déjà imprimé par tant d'autres?

MICHEL FURTER ne paraît établi à Bâle qu'en 1490, mais sa marque se trouve au milieu des ornements placés en marge du titre d'un roman de *Mélusine* en allemand, sans date (2). Ce livre contient encore d'autres gravures qui sont indiquées par Hain, mais qu'aucun bibliographe n'a décrites. L'imprimeur est plus connu par les éditions imagées qu'il donna d'un *Carême sur la parabole de l'enfant prodigue* prêché à Bâle, l'an 1494, par un frère mineur de l'ordre de l'Observance (3). La première, imprimée à Bâle en 1495, porte quinze planches de la grandeur des pages petit in-octavo et sa marque : deux écussons suspendus à un arbre dépouillé, tenus par deux griffons, et marqués l'un des initiales MF accolées et surmontées d'une croix, l'autre de la crosse bâloise. La suite des figures représente, outre les épisodes connus de la parabole, les embellissements qu'y avait ajoûtés la légende : l'enfant prodigue, vêtu d'abord en bragard, la dague au côté, la plume au vent, y paraît toujours assisté de son ange gardien, quand il est à table avec des filles de joie et quand il garde les cochons. On le voit ensuite intervenir dans diverses scènes de la vie de Jésus : assis à son côté dans la Cène, arrivant au jardin des Oliviers, enseveli dans le tombeau même d'où le Christ était ressuscité, et enfin reçu dans le paradis.

(1) *Notice sur le Speculum*, p. 65.

(2) Hain, *Repertorium bibliographicum*, t. III, n° 11063.

(3) *Quadragesimale novum editum ac predicatum a quodam fratre minore de Observantia*, etc., impressum Basilee per Michaelem Furter civem basiliensem, anno 1495. In-8°.

Ces figures, intéressantes au point de vue de l'iconologie, ne le sont pas autant à celui de l'esthétique; la taille en est pesante et le dessin maigre. Toutes les façons tudesques y sont d'ailleurs accentuées. En passant de l'Alsace à la Suisse, les habitudes des graveurs paraissent acquérir un degré de plus d'outrecuidance.

On signale des gravures sur bois en grand nombre et des plus curieuses (1) dans les *Révélations de saint Méthodius,* imprimées par Michel Furter en 1498. Ce livre de prophéties apocryphes eut pour éditeur Sébastien Brandt, qui fut en effet l'un des plus grands promoteurs de la gravure sur bois.

Dans l'ignorance où nous nous sommes trouvé le plus souvent sur l'assistance des tailleurs de bois à la confection des livres à figures, nous en avons reporté le mérite aux imprimeurs. Non pas que nous ayons voulu les prendre arbitrairement pour des graveurs, mais, rompus à toutes les pratiques de leur art, appliqués principalement à la fabrication des caractères, parmi lesquels les initiales gravées et ornées tinrent bientôt tant de place, ils durent plus d'une fois s'immiscer dans la composition des planches, tout au moins les commander et en surveiller l'emploi. Ce patronage suffirait seul pour expliquer leur rang dans l'histoire de la gravure. Un rôle semblable a pu aussi être rempli quelquefois par les auteurs, traducteurs ou commentateurs. On a pu déjà le soupçonner à Augsbourg de la part du moine Joannes de Carniola. Sébastien Brandt va nous en donner un exemple plus notable.

Brandt fut un des coryphées de la renaissance des lettres en Allemagne. Jurisconsulte, orateur et poëte, professeur et doyen à Bâle, conseiller palatin de Maximilien, chancelier et syndic à Strasbourg, il édita des classiques, il composa des poëmes devenus bientôt populaires, il honora de ses épîtres les éditions de Gruninger, de Jean d'Amerbach, de Michel Furter; enfin il ne resta pas étranger à la composition des gravures qui ornèrent plusieurs de ces éditions. On en trouve la preuve dans un livre qui n'est ni le premier ni le plus remarquable de ceux qu'il publia, mais qui mérite pour ce

(1) *Methodius sub Diocletiano imp. in calcidae civitate multa edidit documenta Basileae, M. Furter opera Seb. Brandt,* 1498; petit in-4°. *Huitième suite du catalogue de la librairie Tross,* n° 2619. Paris, 1859; in-8°.

fait une mention particulière. C'est une édition d'Ésope à laquelle il ajouta des vers et des fables de sa façon (1). Les planches ne méritent pas grande considération, parce qu'elles ne sont pour la plupart que des copies des figures d'Augsbourg que nous avons vues; nous ne signalerons que celles où l'on aperçoit un travail plus original, comme la première du livre second : *Quomodo Athenienses deliberarunt sibi habere regem;* et celles où le dessinateur, à côté des fables singulières ajoutées en dernier lieu, a donné carrière à sa gaillardise : *De reliquiis bracharum cujusdam monachi; De eo qui pro crepitu ventris cardina ventulum fecit; De Judeo qui cacando invenit pecuniam.* Mais il y a en tête des additions de Brandt un portrait de l'auteur qui a été pour le graveur un sujet de prédilection et qui est précédé de huit vers, sous forme d'épître au lecteur, où les planches du livre sont expressément désignées :

AD LECTOREM INVITATIO SEBASTIANI BRANDT.

Qui cupis egregios sensus studiose sodalis
Scomataque atque sales perspicere; ista lege.
Multa tibi arbitrio nostro collegimus : et que
Te poterent doctum reddere perque bonum
Addidimusque novas, et pinximus inde tabellas;
Quas tibi non alias forte videre datur.
Multa igitur nobis debes, nostroque labori
Si placet: indignis nil cecinisse velim. *Vale.*

Le portrait de Brandt, placé au verso de cette épître, avait déjà paru dans le volume de ses poésies mêlées publié à Bâle, en 1498, chez JEAN BERGMAN DE OLPE (2). Ce n'est pas le premier portrait d'auteur introduit par la gravure sur bois, mais c'est certainement l'un des plus significatifs. Le célèbre docteur est représenté en

(1) *Æsopi apologi sive mythologi cum quibusdam carminum et fabularum additionibus Sebastiani Brandt.* Deux parties in-octavo précédées toutes deux d'une épître de Brandt datée de Strasbourg, 1501, *Impress. Basileae opera et impensa magistri Jacobi de Phortzheim anno dominice Incarnationis primo post quindecim centesimum.*

(2) *Varia Sebastiani Brandt carmina... consummatum Basileae opera et impensis Johannis Berman de Olpe.* 1498; in-4°.

longue robe, en larges manches, la fourrure sur l'épaule et le bonnet à la main, agenouillé devant un tronçon d'arbre auquel s'attachent une couronne de laurier et l'écu de ses armoiries. Ce bois est taillé avec beaucoup de finesse et de légèreté, malgré le nombre de ses traits; la tête est pleine d'expression et d'un artiste excellent, fort différent de celui qui a fait les bois de l'Ésope. Le livre des poésies de Brandt est décoré aussi du portrait de Maximilien. L'Empereur est debout, bardé de fer, un pennon à la main; tourné de dos, les jambes en écart et le nez projeté à l'horizon sur un fond représentant Jérusalem; il reçoit, au bout de son épée, une palme que lui attache la main du Très-Haut dans les nuages. Il y a, de plus, dans le volume quelques bois de petite dimension, *l'Adoration des Rois*, *Saint Sébastien*, *l'Armée des Turcs*, où l'on retrouve la manière de ces tailleurs de Bâle que nous allons voir se déployer avec toute sa force dans le livre le plus remarquable des presses de Jean Bergman, qui est aussi le monument le plus singulier du génie de Brandt.

Avant d'aborder ce livre, je dois rappeler que le portrait de Maximilien, que je viens de décrire, avait été fait d'abord pour le titre d'un autre ouvrage de Sébastien Brandt qui peut lui servir d'explication : *de Origine et conversatione bonorum regum*, et *Laude civitatis Hierosolymae : cum exhortatione ejusdem recuperande* (1). Ici encore l'auteur a fait allusion à la fois à sa planche et à ses vers, dans un passage de son épître à l'Empereur, lorsque, après l'avoir comparé aux dieux et aux héros antiques, il parle d'Alexandre le Grand, qui avait défendu, par un édit, à toute personne de faire son portrait, réservant ce privilége aux trois plus excellents artistes : Polyclète pour la sculpture, Appelles pour la peinture et Pyrgotèles pour la gravure, et qui cependant voulait bien supporter de voir ses exploits chantés par le méchant poëte Chérile. Le livre n'a pas, d'ailleurs, d'autre planche que la marque de l'imprimeur : un écu à fleur de lis sur six monts accolé des

(1) *Epitoma urbis Hierosolymae per Sebastianum Brandt utriusque juris doctorem subito collectum : Basileae opera et impensa Johannis Bergman de Olpe, anno 1495 kalendis martiis in honorem sacrosancte regie magestatis impressum.* In-4°.

initiales I B et surmonté d'un phylactère : *Nihil sine causa.*

L'épopée de Sébastien Brandt s'appela la *Nef de Narragone* ou la *Nef des fous* (1). Le poëte, sous l'emblème d'une navigation imaginaire, recherche les causes de la folie, décrit les mœurs des différents états et propose des remèdes aux vices, en assaisonnant ses récits et ses préceptes de toutes les drôleries qui, seules alors, servaient de passe-port à la liberté, à la satire dirigée contre les abus et les vices les plus puissants, ceux qui s'étaient mis à l'abri de la tiare et du froc. La gravure sur ce point devait marcher de complicité avec la poésie. Les tics contractés par la gravure sur bois à la fin de XVme siècle devaient la faire réussir particulièrement dans les sujets satiriques. Nous les avons vus se glisser jusque dans les illustrations bibliques : ici ils se donneront toute carrière. L'illustration du *Narren schyff* se compose d'abord d'ornements encadrant chaque page, à l'instar des livres d'heures et formés de fleurs naturelles animées de petites figures de jouvenceaux, de chasseurs et de fous, et ensuite de cent quatorze sujets qui sont la représentation des scènes les plus vives du poëme. L'homme tout entier, sous le bonnet, les grelots et la marotte, y passe par toutes les aventures qu'imagine l'humeur satirique de l'auteur, et l'auteur lui-même ouvre la bande des fous sous la figure d'un magister devant ses livres, les bésicles sur le nez et les verges à la main.

Le dessin de toutes les figures est très-ressenti, l'expression chargée, mais la mise en scène est variée, et pour la plus grande animation des sujets, la taille de bois prend une prestesse et une lucidité peu communes. Ces traits, qui ne se croisent pas, mais qui s'allongent, se renflent et se brisent avec la plus grande habileté, forment une manière toute nouvelle dans l'école allemande. Bâle, où cette manière fut inaugurée, se distingue nettement par là de

(1) *Das Narren Schyff.* Basil. Bergman de Olpe; 1494. Il en parut, la même année, plusieurs éditions allemandes à Nuremberg et à Augsbourg. Elle fut traduite en latin par Locher, et cette édition, imprimée, en 1497, à Bâle et à Strasbourg, eut plusieurs imitations à Lyon et à Paris. Les traductions françaises en vers et en prose, publiées dans ces deux villes en 1497 et 1499, n'eurent pas moins de succès. Nous verrons ailleurs ce que les graveurs sur bois français trouvèrent bon à prendre dans les procédés de Bâle.

Strasbourg. Nous ne pouvons pas en faire honneur à Brandt, qui n'eut sans doute qu'une part de commettant et d'amateur dans les planches de ses livres. Sous ce rapport, quelque mérite en revient aussi certainement à l'imprimeur Bergman; mais il y a ici la main d'un artiste de profession et des plus vaillants. On ne s'étonne pas de le rencontrer dans une ville qui possédait, à ce moment, une vaillante école de peinture : Jean Holbein le vieux et son frère, Sigismond Holbein, qui était orfévre, graveur sur bois, et auquel on n'a pu faire encore que des attributions fort incertaines.

L'atelier de Bâle dont je n'épuise pas sans doute toutes les productions, mais dont je veux signaler du moins toute l'originalité, rencontra encore un sujet heureux dans le portrait d'un littérateur suisse du XV[me] siècle : Félix Hemmelein (Malleolus), de Zurich, docteur ès décrets de Bologne, prévôt de Soleure et enfin chantre de l'église de Zurich, mort en 1456. Ce portrait se voit en tête du livre imprimé par Nicolas Kessler en 1497, *Varie oblectationis opuscula et tractatus*, recommandé par une épître de Brandt. L'auteur y est représenté marchant, à la campagne, un livre sous le bras, un marteau à la main; des abeilles l'accompagnent en bourdonnant à ses oreilles.

Illius ingenium variis scabronibus actum
Perspicis....

VIII.

LES GRAVURES SUR BOIS DANS LES LIVRES IMPRIMÉS AUX PAYS-BAS.

Les villes des Pays-Bas ne reçurent des établissements d'imprimerie qu'après beaucoup d'autres villes allemandes et italiennes. Ce n'est que dans la période de 1473 à 1483 qu'on voit l'imprimerie gagner successivement Alost, Utrecht, Bruges, Goude, Louvain, Anvers, Bruxelles, Gand et Harlem. Ces ateliers n'eurent pas d'abord autant de fécondité que ceux de l'Allemagne et ne firent pas peut-être une aussi grande place dans leurs livres à la gravure sur bois. Ces circonstances ont aidé le patriotisme de Heinecken et des partisans de l'Allemagne à prendre le change dans la question de l'origine des livres xylographiques. Ils ne se sont pas rendu compte d'une décadence de la civilisation flamande et d'un changement de direction dans les arts qui s'opéra vers 1470. L'établissement de l'imprimerie coïncide avec la mort de Philippe le Bon, avec les guerres et les violences du règne de Charles le Téméraire, avec la ruine de beaucoup de villes flamandes. L'Allemagne, qui recevait au commencement le ton des Pays-Bas, le donna à son tour; ses dessinateurs et ses graveurs, d'abord imitateurs, firent prévaloir leurs penchants, et les Pays-Bas, trop souvent oublieux de leurs traditions, seront maintenant tributaires.

Cette révolution est écrite dans l'histoire par le mariage de Marie de Bourgogne avec le fils de l'empereur Frédéric III, l'archiduc Maximilien. Si les historiens n'avaient pas expliqué tous les changements d'institutions et de mœurs qui en résultèrent, nous en pourrions voir l'expression populaire dans les vers du poëte

lauréat, chargé de célébrer ce mariage et l'entrée des deux époux en Belgique :

Nunc idem populus unus et alter erit
Belgicus hic Gallus jam nunc Germanus habet,
Germanus pariter Belgicus esse volet (1).

A l'esprit français ou bourguignon succéda, en effet, l'esprit allemand: aussi clairs que le poëte dans ses distiques, nos graveurs ont retracé le fait dans leurs estampes.

L'influence allemande fut d'abord prépondérante dans le Brabant, le pays le plus voisin de l'Empire et celui où l'idiome rapproché rendait les communications plus faciles. L'histoire de la peinture a déjà constaté les nombreux rapports qui s'établirent entre les écoles des deux pays, et en particulier entre l'école de Cologne et celle de Louvain.

La plupart des bibliographes belges considèrent THIERRI MARTENS comme le premier imprimeur de la Belgique. Dibdin lui accorde aussi l'honneur d'avoir le premier introduit des gravures dans ses livres. Suivant cet auteur, le premier livre avec date des Pays-Bas, *Speculum conversionis peccatorum* du chartreux Rivel, imprimé à Alost en 1473, contiendrait des gravures sur bois copiées de celles du *Speculum humanae salvationis* (2). Nous n'avons pas à nous immiscer dans ces questions de priorité; il importe seulement de relever l'erreur où est tombé le bibliographe anglais. Les exemplaires du *Speculum* de Martens, que j'ai vus, ne contiennent pas de planches. Les bibliographes qui l'ont cité, La Serna Santander (3), Lambinet (4), Brunet (5), Vandermeersch (6), n'en indiquent pas non plus. On ne voit pas dans les nombreux

(1) Bruni, *Carmen saphicum.* Louvain, Jean de Westphalie, 1477. Je reviendrai tout à l'heure sur ce livre.

(2) *Bibliotheca Spenceriana,* t. IV, n° 998. La date du livre est donnée comme de 1474 et l'auteur en reproduit deux planches.

(3) *Dictionnaire bibliographique du XVme siècle,* t. I, p. 293.

(4) *Recherches sur l'origine de l'imprimerie,* p. 284. Bruxelles, an VII.

(5) *Manuel du libraire,* t. IV.

(6) *Recherches sur la vie et les travaux de quelques imprimeurs belges,* n° 1, p. 2. Gand, 1844; in-8°.

et beaux livres latins imprimés ensuite par Martens à Alost, à Anvers et à Louvain, sous la marque de l'ancre sacrée qui lui a fait donner le nom de l'Alde des Pays-Bas, que la gravure en bois ait été mise à contribution par lui, autrement que par accident. J'ai vu sur un livret imprimé à Anvers, sans date, avec la marque du château d'Anvers (1), une planche où la taille flamande est carrément menée, représentant la madone aux sept épées fichées dans le cœur. Il faut donc se garder de donner aucun sens qui intéresse l'art du dessin à l'épitaphe qui se lisait sur son tombeau, et à la qualification qu'on lui donnait de premier graveur ou imprimeur de lettres, *eerste letterdruckere.*

Louvain.

Louvain, capitale du Brabant, vit, comme Paris, son université accueillir l'imprimerie, s'honorer de loger sous son toit les ouvriers qui la lui apportaient de Cologne et les admettre comme ses suppôts. En 1472, 1473 et 1474, Jean Veldener et Jean de Westphalie furent admis dans son corps (2). Ce fut aussi la première ville des Pays-Bas où la gravure en bois parut associée notamment à l'imprimerie.

JEAN VELDENER, du diocèse de Wurzbourg, figure sur les registres de l'université à dater du 30 juillet 1473. Il y a donc lieu de penser que le *Belial* de l'édition sans date, connue par la lettre adressée de Cologne, le 7 août 1474, à Jean Veldener, maître de l'art d'imprimerie, et jusqu'ici attribuée à Cologne, a été réellement imprimée à Louvain. La lettre indique tout au plus que Veldener avait passé par Cologne en venant de Wuzsbourg, son pays, à Louvain. Mais cette édition est sans gravures; on n'y voit pas

(1) *Quodlibetica decisio perpulchra et dolosa de septem doloribus Christiferae Virginis. Impressum Antverpiae per me Theodricum Martini.* (*Catal. Bibl. Hag.*, n° 146.)

(2) Leur réception est consignée dans le registre du recteur de l'université, qui m'a été obligeamment communiqué par l'archiviste de Louvain, M. Édouard Van Even.

même l'écusson de l'imprimeur. Ce n'est qu'en 1476 que Veldener imprima, dans les bâtiments de l'université, le *Fasciculus temporum* à sa marque. Le soin qu'il prend de signaler les planches de ce livre dans le colophon (1) indique l'importance d'auteur qu'il y attachait. Cependant ce ne sont que des copies des planches de l'édition originale, publiée à Cologne en 1474, par Arnold Ther-Hoernen. La différence d'exécution qu'on y peut remarquer consiste en des tailles plus alourdies et plus nombreuses, avec quelques accessoires de plus, végétaux et édifices. Les petites additions que s'est permises le dessinateur, telles qu'une petite vue du temple de Jérusalem, *Templum Domini*, donnent une assez pauvre idée de son talent. La vue de Cologne y est réduite à de petites proportions. La figure du crucifix manque. Le Sauveur de la page 26, copié librement de celui de Ther-Hoernen, placé sur un sol montueux et garni d'herbes, le pied sur le globe, tenant un livre ouvert et enveloppé d'un manteau qui flotte au vent, montre un dessin plus tourmenté et plus petit, un travail plus avancé de gravure. Les deux écus, à la fin du volume, qui forment la marque de Veldener sont ornés de branchages plus compliqués que ceux de Ther-Hoernen.

La notion exacte du *Fasciculus* de Veldener répond déjà à toutes les conjectures que l'on avait faites sur l'imprimeur de Cologne et de Louvain et que nous avons rapportées, et réfute l'opinion de ceux qui, comme Heinecken, voulaient qu'il eût rapporté de Cologne les bois des premières éditions du *Speculum* des pauvres, aussi bien que de ceux qui, comme Schoepflein et Santander, croyaient qu'il avait pu les graver lui-même. Veldener n'est encore par là qu'un élève de l'école du Rhin, un compagnon des ateliers de Cologne associant la gravure sur bois à la typographie de la manière la plus timide.

Veldener publia aussi à Louvain, en 1476, un *Formulaire de lettres pour les enfants* (2) de Charles Virulus (*Manneken*,

(1) *Per me Johannem Veldener summa diligentia majorique impensa nonnullis additis imaginibus.....*

(2) *Viruli formulae epistolares*, in-fol., décrit par La Serna; *Dictionnaire*, III, 455; et Lambinet, *Recherches*, p. 271.

petit homme), fondateur et régent de la pédagogie du Lis de Louvain, et y mit pour illustration une fleur de lis, marque de l'établissement, le *castrum Cesaris,* marque de la ville de Louvain, et ses écussons; il plaça encore ici un témoignage de son amour-propre d'artiste : *Accipito huic artifici nomen esse magistro Johanni Veldener : cui q. certa manu insculpendi, celandi, intorculandi, caracterandi assit industria : adde et figurandi et effigiandi et si quid in arte secreti est quod tectius occulitur,* etc. Nous avons là une définition, plus précise que celle de Paul de Prague, des opérations qui concouraient à la composition d'un livre avec des planches: la gravure du caractère, la fonte, le tamponage et la presse, le dessin et la reproduction des figures. Veldener publie qu'il les pratique toutes, même celles dont l'art fait toujours un secret. Cette assurance avec laquelle il parle de lui l'a fait prendre pour un grand artiste. Ce n'est pas d'aujourd'hui que la hâblerie en impose. Tout explicite qu'il a été sur son art, Veldener fut un graveur sur bois fort inférieur à beaucoup d'autres qui n'ont point parlé. Mais nous le retrouverons à Utrecht et à Kulemburck (1).

Jean de Westphalie, de Paderborn ou de Haecken, suivant qu'on lui donnait le nom de sa province, de son évêché ou de son village, reçu dans l'université de Louvain, le 7 juin 1474, et qui prend le titre de *ingeniosus artis impressorie vir magister,* est regardé par plusieurs auteurs comme le premier qui ait introduit l'imprimerie dans les Pays-Bas. Pour nous, il se signale d'abord par un trait des plus curieux dans les annales des imprimeurs et des graveurs. Il prit pour marque son portrait gravé sur bois, imprimé en noir ou en rouge et placé au beau milieu d'une assez longue inscription qui termine ses livres et qui contient la mention expresse de cette marque, *meo solito signo consignando.* La tête y est de profil, à longs cheveux, coiffée d'un haut bonnet et se détachant en clair sur un fond ombré. On la trouve sur deux livres: *Justiniani institutiones,* 1475, et *J. Fabri Brevia-*

(1) Ses livres sont décrits dans le catalogue de la Bibliothèque royale de la Haye, pp. 19 et suiv. 1856; in-8°.

rium super codicem, 1475 (1). L'innovation ne dut pas être bien accueillie, car on ne trouve plus cette marque sur les livres qui sortirent ensuite de ses presses. Mais l'imprimeur, publiant, en 1477, les vers du poëte lauréat Bruni, sur l'arrivée de Maximilien en Belgique et sur son mariage (2), voulut faire à l'Empereur les honneurs d'un portrait et employa les mêmes procédés. Le buste est de profil avec des cheveux coupés carrément sur le front, longs par derrière. Il a une couronne de perles et de petites fleurs; on peut apercevoir quelques traces de collier sur la poitrine et de fourrure sur l'épaule. Les traits bien connus du prince, le menton carré et le nez montueux ne permettent pas d'hésiter sur l'attribution. Ce petit bois, remarquable comme le plus ancien portrait gravé de Maximilien, ne l'est pas moins par son travail (3). Il ressort en blanc sur fond noir, imprimé d'une encre foncée, mais qui paraît frottée, et tandis que les cheveux et les habits sont d'un contour incertain et anguleux, la tête est dans tous ses traits finement indiquée.

Je ne saurais dire où Jean de Westphalie trouva le modèle de cette gravure. Est-ce en Italie, où nous verrons plus tard quelque chose d'analogue, est-ce dans les ouvrages des orfévres? C'est un travail isolé, le produit d'un art qui hésite dans ses procédés.

(1) Ces portraits sont notés par Hain 4024 et 6844. Lambinet a donné un fac-simile exact du premier, *Recherches sur l'origine de l'imprimerie*, p. 216. Bruxelles, an VII; in-8°. Cet auteur nous dit que Jean de Westphalie a suivi l'usage pratiqué plus anciennement par les cartiers et graveurs d'images, qui scellaient leurs ouvrages de leur écusson, de leur monogramme, de leur anneau, de leur portrait. Il ne manque à son assertion que les exemples et les preuves de cet usage plus ancien.

(2) *Ludovici Bruni poetae laureati carmen saphicum ad agendas Deo gratias in adventu illustrissimi domini Maximiliani ducis Austriae novique Burgundiae ducis. Ego Joannes de Westfalia.... opusculum istud in florentissima universitate lovaniensi impressi feliciter anno* 1477; in-4°.

(3) M. Visser, qui a remarqué ce portrait comme tous les autres bibliographes, le trouve très-mal gravé. *De l'invention de l'imprimerie par Meerman. Notice des livres imprimés dans les Pays-Bas*, p. 238. Paris, Schoell, 1809, in-8°. Lambinet en dit autant. Ces savants auteurs, si attentifs aux chiffres et aux réclames des incunables, avaient les yeux bouchés sur le mérite des figures qu'ils contiennent.

Mais est-il de la main de l'imprimeur? Troisième question à laquelle il n'est pas plus facile de répondre qu'aux deux autres. On trouve bien encore parmi les livres nombreux imprimés par Jean de Westphalie deux éditions avec figures : *J. Andreae tractatus super arboribus consanguinitatis*, 1480, et *Legenda S. Anne*, 1496; je ne les ai pas vues, mais quoi qu'il en soit, elles ne feraient sans doute pas de l'imprimeur un graveur.

Un autre imprimeur de Louvain, Egidius van der Heerstraten, a été l'objet de quelque attention de la part des bibliographes, parce qu'il avait pris, dans la souscription d'un livre, le titre de *Magister artis impressorie* qu'il fut obligé d'effacer ensuite, à cause de quelque rivalité de métier (1). Il publia, en 1484 et 1487, un *Boccacius de praeclaris mulieribus* qui mérite d'être comparé, pour les figures, à celui que Johan Zeiner avait publié en 1473. Je les ai vus tous deux à long intervalle, et tout en reconnaissant que l'artiste de Louvain avait emprunté ses sujets à l'artiste d'Ulm, il m'a semblé qu'il les avait différemment exécutés. Son dessin est négligé, sa taille lourde, mais il y a dans ses attitudes et ses expressions, une modération et une douceur qui doivent être mises au compte d'une autre école. Ses costumes sont aussi d'un autre goût. L'originalité du graveur de Van der Heerstraten s'annonce par la grande planche du premier chapitre *de Eva parente prima*, où Adam et Ève, dans leur nudité, ont quelque grâce, où les péchés capitaux, qui nichent dans les feuillages de l'arbre, ne sont pas sans gentillesse. Le jardin est planté de grandes fleurs et clos par un mur surmonté d'une dentelle gothique. On peut enfin reconnaître un graveur des Pays-Bas au travail des tailles plus nombreuses et plus courtes.

Les planches les plus remarquables de l'atelier de Louvain sortirent des presses moins connues de Louis de Ravescot. Il publia, en 1488, à l'adresse de l'université, l'ouvrage de Pierre de Rivo sur l'année, le jour et la fête du dimanche de la Passion (2), qui

(1) Lambinet, 1810, t. II, p. 88.

(2) *Petri de Rivo opus responsivum ad epistolam apologicam Pauli de Middelburgo de anno die et feria Dominicae passionis*. 1488, in-fol. *Catal. Bibl. Hag.*, n° 132.

contient quatre grandes planches remarquables, sinon par la taille, qui est assez grosse, du moins par le dessin et l'expression, qui ne peuvent venir que d'une école vaillante. La première planche représente la Vierge avec l'enfant Jésus dans un portique ogival et l'auteur agenouillé devant elle avec cette légende : *Adsit ad inceptum sancta Maria mecum;* les autres représentent la Cène, le Calvaire et la Résurrection. Le titre porte deux écus, l'un marqué de la fasce de Louvain, l'autre d'un emblème qui doit être de P. de Rivo, professeur de théologie à l'université de Louvain. Lambinet (1) décrit dans la souscription un autre écusson et le portrait de Louis de Ravescot. Je n'ai pas vu cette particularité dans l'exemplaire qui est passé sous mes yeux. Le même auteur cite une planche de l'Annonciation dans un autre livre de Louis de Ravescot : *Boni accursii compendium elegantiarum Laurentii Vallensis;* in-4°, sans date.

Bruxelles.

Bruxelles, où les ducs de Bourgogne avaient tenu leur cour, et qui était alors la résidence de Maximilien et de Marie, possédait, comme les principales villes des Pays-Bas, sa communauté de librairiers imprimeurs et faiseurs d'images; mais l'imprimerie proprement dite y fut apportée par les Clercs ou Frères de la Vie commune, qui employèrent des planches de bois dans l'une de leurs éditions. Cet ordre, fondé à Deventer par Gérard de Groot, sous la règle de Saint-Augustin, avait, au XVme siècle, de nombreuses maisons dans les Pays-Bas et dans la basse Allemagne et des écoles publiques placées sous le patronage de saint Grégoire et de saint Jérôme, qui ont bien mérité des lettres et des arts en se livrant à la transcription des manuscrits (2). Thomas a Kempis, le plus célèbre des calligraphes, était sorti d'une de leurs écoles. On est fondé à croire que beaucoup de ces petites estampes

(1) *Recherches*, p. 279.

(2) Lambinet, *Recherches sur l'origine de l'imprimerie*, p. 331. An. VII; in-8°. La Serna Santander, *Dictionnaire bibliographique*, tom. I, page 317. An. XIII.

anonymes de dévotion, gravées sur bois ou au burin et que leur vulgarité dérobe à toute détermination, sortirent de leurs laboratoires. Ils furent des premiers à pratiquer l'art de l'imprimerie. Le Bréviaire, le Psautier et le Saint-Jean-Chrysostôme qu'ils imprimèrent à Val-Sainte-Marie dans le Rhingau et à Bruxelles, sont célèbres parmi les incunables. Suivant Lambinet, il est probable qu'ils apprirent le mécanisme de la typographie à l'université de Louvain, chez Jean de Westphalie, ou plutôt à Cologne, où ils avaient une maison. La souscription d'un de leurs livres imprimés à Bruxelles, en 1476, indique une circonstance curieuse dans l'histoire de l'impression. C'est que les graveurs de caractères prirent d'abord pour modèles les lettres des manuscrits autographes qu'ils avaient à imprimer (1).

Je ne vois qu'un livre sorti des presses des Frères de la Vie commune portant des planches de bois. Elles ne sont pas d'une manière distinguée; mais le sujet d'importation allemande peut servir de point de comparaison pour la reconnaissance d'un groupe de graveurs brabançons qui se signalent par leur goût allemand. Ils ne méritent pas le nom d'école, si l'on ne considère que les rares illustrations qu'ils prêtèrent à l'imprimerie; mais on doit croire qu'ils ne se bornèrent pas là, et chercher les autres productions de leur atelier dans les limbes des anonymes et des inconnus.

Legende sanctorum Henrici imperatoris et Kunegundis imperatricis virginum et conjugum, summa cum diligentia in famosa civitate Bruxellensi per fratres communes Vite in Nazareth, anno Domini 1484, in-4° (2). Le premier feuillet porte l'image des deux saints assis sur le même banc, l'Empereur à gauche tenant son sceptre, portant la couronne par-dessus son chapeau; l'Impératrice à droite avec la couronne par-dessus sa cornette et son voile, tenant une boîte sur ses genoux. Entre eux et sur un petit autel est placé l'enfant Jésus debout vêtu d'une robe longue qui,

(1) *Ex originali ipsius autoris manu effigiatum.... Arnoldi Geilhoren, Gnotosolitos sive speculum conscientiarum.* Bruxelles, 1476.

(2) Il a été décrit par Lambinet, *Recherches*, p. 356, comme le septième livre imprimé à Bruxelles. Ce bibliographe a jugé ses gravures sur bois assez bien exécutées.

de chacune de ses deux mains étendues suspend une seconde couronne sur leur tête. Ces figures sont d'un type assez simple, mais d'un dessin roide et carré; la taille en est faite à gros traits angulaires avec des hachures espacées, uniformément distribuées et placées jusque par delà le trait carré.

Cinq vers latins sont écrits en légende :

Post mortem carnis socies nos Xpe beatis
Istorum meritis atque piis precibus.

Je ne les cite point pour la beauté de la poésie, mais parce que leur forme oratoire indique l'usage populaire de l'estampe. A la dernière page sont les armoiries impériales : un aigle éployé couronné tenant dans ses serres un écusson écartelé, avec quatre vers flamands en légende. L'examen de ces bois, les seuls qu'on ait encore rencontrés dans les éditions des Frères de la Vie commune, fournit une réfutation suffisante des conjectures qui ont été émises sur la coopération des frères à la gravure du *Speculum* et sur leurs accointances avec Veldener. Les planches de la légende des saints Henri et Cunégonde n'ont pas plus de rapport avec le livre des pauvres qu'avec les livres particuliers de l'imprimeur de Louvain et de Culemburch.

Bruges.

L'influence allemande, provoquée par le mariage de Marie de Bourgogne et prépondérante dans le Brabant, eut ses limites. Les villes de la Flandre et de la Hollande, plus éloignées que le Brabant, y échappèrent davantage. Bruges, où l'école des Van Eyck avait laissé des traditions qui ne pouvaient s'effacer, persévéra dans un goût qui se signalait par des tendances françaises. Ses *librariers*, dont nous avons vu les anciens titres, se sont immortalisés par la commande qu'ils firent à Memling d'un tableau pour leur corporation.

Colard Mansion, le seul imprimeur connu à Bruges dans le XVme siècle a employé presque exclusivement le français dans ses éditions. Il avait été, dès 1554, confrère de la corporation de saint Jean-Baptiste; mais littérateur et calligraphe plutôt que gra-

veur, il préféra toujours les miniatures aux planches gravées pour l'ornement de ses livres; il employa pour initiales des lettres peintes et des traits manuscrits à l'encre de couleur. Cependant, le miniaturiste manquant, ou sollicité par le désir d'une composition plus économique et d'un débit plus facile, l'imprimeur finit par admettre des planches gravées dans l'espace qu'il réservait pour les miniatures. *Les Métamorphoses d'Ovide moralisées,* grand in-folio, imprimé en 1484, parut avec trente-sept planches seulement, dont dix-sept grandes occupant les deux tiers de la page et quatorze petites occupant, en hauteur, la moitié d'une des colonnes du texte. L'Ovide de la façon du docteur Thomas Waleys, dominicain, translaté et compilé par Colard Mansion, a heureusement servi de prétexte à des figures toutes nouvelles dans l'imagerie gothique, et l'imprimeur nous en avertit dans sa préface : *Je vueil premièrement par ordre distinguer et descrire la forme et figure de ceulx et celles que les anciens par leur simplesse cuidèrent et avec ce creurent estre dieux et déesses.... Combien que par avant nen aye veu aucun acteur ne luivre autentique qui me ait dit ne enseignye aucune chose, ne peintre qui en ait aucune sculpture ne ymaige fait, fors que je me suis trais devers très-révérend et très-vénérable maistre Françoys Dupré, poëte et grand historien et très-expert en éloquence auquel je me suis conseillye...* La gravure sur bois se prête promptement à l'innovation, et pour excuser la gothicité qu'elle garde dans ses représentations antiques, n'oublions pas qu'elle se met en harmonie avec un texte tout plein d'impropriétés.

Les grandes planches représentent des sujets mythologiques avec des personnages actuels dans une mise en scène flamande : Saturne sur son trône entre Jupiter, Junon, Neptune, Pluton et Vénus : *Jupiter lui doit coper les génitoires desquelles il sourt une jone pucelle nommée Vénus;* Pâris enlevant Hélène; du Roi Pompilius et de la Fondation de Rome. La grande dimension de ces figures ne fait qu'accuser mieux la petitesse du dessin et la niaiserie de l'expression ; mais les formes y sont plutôt épaisses que tourmentées et les airs plutôt plats que grimaçants. Les costumes des femmes sont à la mode bourguignonne avec robes à

manches, chaperons pointus, cornettes rabattues et patins. La gravure en est peu avancée, les traits pesants, sans manquer d'adresse, sont renforcés de rares hachures, de petites tailles, et quelquefois de points qui ne produisent aucun effet d'ombre, mais ils décèlent l'entente des plans et des lumières. Les terrains sont quelquefois semés de plantes rudimentaires et quelquefois émaillés de parties noires dans les carreaux du pavé ou les chaussures des personnages. Ces caractères, si j'ai su les lire, contrastent avec ceux de la gravure allemande. En cherchant, d'ailleurs, la manière flamande dans ces bois, il ne faut pas oublier que le graveur n'y donnait pas toute sa force, parce qu'ils étaient le plus souvent destinés à être relevés par une enluminure qui n'était point, comme l'enluminure allemande, un simple lavis à rehauts, mais une véritable miniature qui ne laissait plus rien voir du trait gravé.

Les petites planches représentent la suite des principaux dieux et déesses. Ces figures restent fort épaisses, malgré leur prétention à la gentillesse, mais n'en sont pas moins piquantes comme exhibition du premier Olympe flamand : *Comment Vénus doit estre figurée et de ses inclinations;* la déesse au milieu de suivantes nues se donne des grâces sous la cornette. *Dyane* est vêtue d'un corsage étroit et d'une longue jupe à retroussis, *Pluto* paraît un roi placide et gaulois, *Vulcain* un forgeron des Flandres.

Colard Mansion n'est sans doute pour rien dans le dessin de ces figures, et certainement il ne participa point à leur gravure. Sa marque, composée, comme on sait, d'une targe suspendue par deux glands à un tronçon d'arbre, semée de trèfles, d'une M et d'un croissant, ne paraît sur ses livres que gravée au poinçon sur métal, et il publia sans estampes des livres qui semblaient le mieux en demander, comme *le Jardin de dévotion* et *l'Art de bien mourir*.

Gand et Audenarde.

L'imprimeur le plus considérable d'Audenarde et de Gand, Arend de Keisere, *Arnoldus Cesaris,* bien qu'il s'intitule *librorum utiliorum qualiscumque promulgator*, a montré dans le plus célèbre de ses livres, le Boëce en flamand, imprimé à Gand en

1465 (1), le même goût pour les miniatures et les lettres ornées manuscrites. Si je faisais ici l'histoire de la peinture qui s'attacha encore aux livres imprimés, une place d'honneur serait due aux belles miniatures de ce Boëce et particulièrement à celle qui représente la personnification des sept arts libéraux sous la forme d'une femme empreinte de tout le charme de l'école Van Eyckiste; mais je plaide pour un art barbare qui bannit ces ouvrages, produits d'un travail privilégié et représentants d'un art qui va passer. Ces miniatures, placées, en tête de chaque livre, dans des espaces réservés par l'imprimeur, ne me servent qu'à constater le peu de faveur dont jouissait encore la gravure dans les ouvrages de luxe.

Arnaud l'Empereur admit des gravures sur bois dans une édition française qu'il donna, à Audenarde vers 1480, d'un livre ascétique de Thomas Le Roy, *de Quatuor Novissimis, ou les Quatre Choses dernières auxquelles la nature humaine doit toujours penser*, in-4° (2). Les quatre planches de ce livre représentent la Mort, le Jugement dernier, l'Enfer et le Paradis. Dans la première, la Mort fauche un champ semé de quelques herbes où se tient un groupe de quatre personnages de condition différente avec cette légende :

Memore de mort, du juge, d'infer et de glore
Abat peciet, relieve virtu, notez l'hystore.

Dans la deuxième, le Christ paraît assis sur l'arc, les pieds sur le globe, ayant au-dessus de lui deux anges sonnant de la trompette et au-dessous quatre ressuscités, dont une femme :

Le jugement terrible bien doubter porons
Car de toutes euvres juste compte rendrons.

Dans la troisième, les damnés gisent dans la gueule enflammée d'un dragon sur le nez duquel est perché un diablotin sonnant :

Gardez d'infer les paines que les pécheurs auront,
Qui sont si tres horrible souffrir ne les poulront.

(1) Il a été décrit par Lambinet, *Recherches*, p. 451.
(2) Brunet, *Manuel*, t. III, p. 885.

Dans la quatrième, deux anges introduisent quatre âmes dans le paradis, ouvert par saint Pierre :

Bien eureux sont qui cy bien font, sans gloire vaine
Ou ciel iront, grand joye auront, sans fin certaine.

Un distique se lit encore au colophon :

Priiez por l'impresseur de ce livre très-excellent
A Audenaerde impresse por instruire toute gent.

Le tout se termine par la marque d'Arnaud l'Empereur : un entrelacs sur un champ noir en forme de pointe de hallebarde.

Le dessin dans ce livre vaut mieux que la poésie ; il ne manque point d'habileté dans ses petitesses, et bien que les formes soient affectées et maigres, elles ne tombent pas dans la grimace ; la taille reste toujours sobre et ne se complique que de hachures rares et petites distribuées sans effet. Elle est, dans quelques planches, rehaussée de teintes rouges sur les têtes qui n'ajoutent pas peu à leur naïveté. Sans atteindre une grande distinction, les gravures d'Audenarde nous initient déjà bien aux petites habitudes particulières des tailleurs de bois flamands.

Utrecht et Culemburch.

Les premiers imprimeurs qui s'établirent publiquement en Hollande sont maîtres Nicolas Ketelaer et Gérard de Leempt. Leur nom paraît en 1473 sur une édition de l'Histoire scolastique du Nouveau Testament de Pierre de Comestor (1) ; mais ils ne signent ni ne datent ordinairement leurs livres, et on ne les reconnaît qu'à la forme des caractères (2). Ces livres sont, du reste, sans gravures. Cependant, en 1479, il parut à Utrecht un livre de dévotion, *der Sielen Troest*, avec une petite planche et une marque gravées sur bois, qui ont été attribuées par les bibliographes à

(1) Hain, n° 5540.

(2) M. Bernard la désigne une espèce de ronde gothique comme celle employée par Ulric Zell, *de l'Origine de l'imprimerie*, t. II, p. 420.

Gérard de Leempt, parce que les initiales, G. L., paraissent former le chiffre qui y est inscrit; elles méritent tout l'intérêt des iconophiles (1).

La gravure placée au commencement du texte, n'a guère que sept centimètres de hauteur sur cinq et représente un maître et un compagnon imprimeurs debout, conversant dans une enceinte murée; au delà est la vue d'une ville et sur un tertre, un personnage agenouillé; au-dessus de lui le Très-Haut en buste dans sa gloire tient le globe et les tables de la loi. La pièce entière est encadrée par deux colonnettes et une ogive surmontée d'une claire-voie crénelée. La taille, sans être des plus finies, accuse, avec beaucoup d'esprit, l'attitude et le costume des deux personnages : l'un est vêtu d'une robe longue, d'un haut bonnet et précise ce qu'il dit en appuyant l'index de la main droite sur le pouce de la main gauche; l'autre se tient vis-à-vis en jaque courte, les pieds dans les galoches, les mains dans les manches; outre le bonnet qui lui couvre la tête, il porte un chaperon sur l'épaule, tenant à sa longue cornette, qui traîne jusqu'à terre : c'est le costume des jurés de corporations. Il me semble qu'on ne peut voir dans cette représentation que deux imprimeurs, ou bien un imprimeur recevant d'un clerc une commande de librairie dans l'enceinte de l'université. Bien que le livre soit une explication du Décalogue par demandes et par réponses entre un maître et un disciple, et que par là le sujet de la planche s'explique tout naturellement, les deux interlocuteurs ont ici un portrait trop précis pour être les premiers venus. La figure placée en dehors et dans laquelle on a déjà deviné Moïse recevant la loi du Très-Haut, n'est encore qu'une allégorie assez claire; car Moïse est réputé, dans les Pays-Bas, le plus grand patron des imprimeurs (2); et l'université de Paris a

(1) Holtrop, *Catalogus librorum Bibl. regia Hagana*, p. 16, n° 42. 1856; in-8°. De Brou, *Recherches bibliographiques*, p. 9. Gand, 1849.

M. de Brou, qui a donné un fac-simile de la planche d'après l'exemplaire de la Bibliothèque d'Aremberg, incline à croire que cette vignette représente les deux typographes d'Utrecht avec une allusion au don que Dieu faisait aux hommes dans l'art sublime de la typographie.

(2) Molanus, *De Historia SS. imaginum*, p. 532. Lovanii, 1771; in-4°.

dans ses armoiries un livre donné par la main du Très-Haut dans les nuages.

Après la souscription du volume, on trouve la marque de l'imprimeur, le même chiffre G. L. que nous venons de voir, placé entre deux écussons suspendus à une branche d'arbre. L'un de ces écussons est tranché avec une petite figure de saint Luc, patron ordinaire des imprimeurs; l'autre a une fasce avec trois balles d'imprimerie.

Le chiffre que nous venons d'attribuer à Gérard de Leempt se trouve différemment disposé, entre deux écus attachés à un palmier, dans la marque d'un autre livre hollandais : *Boeck des Gulden Throens of der XXIII ouden,* qui porte le nom d'Utrecht et la date de 1480 (1) : c'est la plus ancienne édition hollandaise d'un ouvrage ascétique d'Otto von Passau fort répandu. Les petites planches dont il est accompagné attirent l'attention, sinon par leur composition, qui est des plus simples, au moins par la façon dont elles sont gravées : elles représentent une femme en cheveux dénoués agenouillée ou debout devant un roi en présence du Très-Haut, et la même composition se trouve répétée en tête de tous les chapitres, avec quelques variations dans l'attitude des personnages et dans l'ornementation du portique où ils se tiennent; le dessin en est des plus petits, la taille peu fournie, mais non sans expression. Ces façons présentent la plus grande analogie avec la vignette de l'imprimeur du *Sielen Troest :* on y retrouve l'encadrement ogival, fenestré et crénelé. Ce goût dans les ornements d'architecture, aussi bien que l'adresse et la légèreté dans les lointains, dénotent des habitudes toutes différentes de celles que nous avons vues chez les graveurs allemands, et il convient de les remarquer au début de l'école où nous entrons.

Veldener, ayant quitté Louvain, vint s'établir à Utrecht en 1478. Les premiers livres qu'il y imprime sont sans gravures. On n'en trouve quelques-unes que dans ceux qu'il fit paraître en 1480 : c'est d'abord le même livre qu'il avait imprimé à Louvain, *Fasciculus temporum*, mais en langue hollandaise (2) fort aug-

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, p. 18, nº 46.

(2) *Catal. Bibl. Hag.*, nº 51. Le savant bibliothécaire de la Haye a réuni la

menté dans son texte et aussi dans ses planches. Heinecken dit les planches de cette édition d'Utrecht semblables à celles de la première. On en trouve, il est vrai, de semblables dans les deux, et notamment la figure du Christ placé à la nouvelle ère; mais elles sont ici plus nombreuses et plus considérables. La plus notable innovation est celle des rinceaux de fleurs et de feuilles qui encadrent les premières pages et ornent leurs lettres initiales. L'historien de la gravure sur bois, Chatto, en considérant ces ornements, comprenait Veldener au nombre des graveurs qui avaient inauguré ce genre de rinceaux, *rahmen*, qui devinrent ensuite si fréquents et firent donner aux graveurs sur bois allemands le nom de *Rahmenschneiders* (1). Radolt d'Augsbourg, dans un *Fasciculus* qui parut deux ans auparavant, avait pourtant, comme nous l'avons vu, devancé Veldener dans ce genre de gravure directement imité de l'ornementation des manuscrits. On doit noter encore parmi les gravures du *Fasciculus* d'Utrecht, l'*I* initial historié de la création du monde, la figure de Moïse portant les tables de la loi, des batailles, des siéges et des constructions de villes, la glorieuse cité de Dieu : Jérusalem; les écussons des rois de France, d'abord marqués des trois crapauds, puis des trois fleurs de lis; les armes d'Allemagne et enfin beaucoup de vues de villes. La marque même qui se voit au commencement et à la fin du volume s'est fort embellie : c'est un écu surmonté d'un heaume tenu par deux lions dans un cadre avec légende, *Initium S. Evangeli secundum Johannem*, entouré d'une vignette au milieu de laquelle sont les deux écus de l'imprimeur. Le travail de ces bois n'a rien de remarquable, si ce n'est la petitesse et la propreté.

Les Épîtres et Évangiles en hollandais que Veldener imprima la même année (2) contiennent une suite nombreuse de petites

plus nombreuse suite de livres de Veldener qu'on ait encore vue, et si j'ai apporté quelque clarté dans la discussion qu'ils soulèvent, c'est grâce à l'examen que j'en ai pu faire dans son heureux cimélium.

(1) *Idée générale*, p. 459.

(2) *Epistelen ende Evangelien metten sermonen ende die prophecien.* Utrecht, Jan Veldener, 1480. Les éditions de 1478 et 1479, notées par Holtrop, nos 48 et 50, sont sans figures.

planches sur les sujets ordinaires du Nouveau Testament, mêlés de quelques sujets de l'ancien; elles dénotent une main plus novice encore que celle du livre précédent et n'ont guère pour mérite que la naïveté. Dans le nombre, on rencontre deux des sujets que nous avons vus dans le *Fasciculus*, Moïse et le Christ. Mais la circonstance la plus intéressante, c'est qu'on y rencontre aussi, à la fin du volume, deux des derniers bois du *Speculum* des pauvres: *les Vierges sages et folles, Regnum celorum simile decem virginibus* et *le Jugement dernier, extremum judicium*. C'est au-dessous de ces bois que se trouve le double écusson de l'imprimeur. Deux points restent donc prouvés dans la thèse si controversée sur Veldener: le premier, c'est que le graveur des planches insérées dans les Épitres n'est point le même que celui des planches du *Speculum* xylographique; le second, c'est que Veldener, étant à Utrecht en 1480, avait acquis déjà, en tout ou en partie, les bois de ce livre des pauvres, les avait sciés et en avait essayé l'emploi dans un livre sorti de ses presses.

Un *Passionael* (1), qui fut le troisième livre imprimé à Utrecht par Veldener, se fait remarquer encore par une de ses pages initiales à encadrement ramifié et fleuri, comme nous en avons vu dans son *Fasciculus*, et par une planche plus considérable que celles des livres précédents; elle représente une serie de scènes de martyres, disposées en serpent avec des figures montant alternativement de droite à gauche et de gauche à droite et diminuant de taille pour former une espèce de perspective, depuis le pape saint Anastase traîné par un cheval jusqu'à un saint roi étranglé par deux femmes. Le travail de cette planche est assez primitif; sa dimension dépasse le texte, et l'on dirait que l'imprimeur a profité d'un bois destiné à une image isolée; elle présente enfin cette particularité qu'elle est imprimée des deux côtés du papier.

Utrecht n'est pas autrement mémorable dans les annales de l'imprimerie; et nous pouvons suivre, à Culemburch, ville de Hollande peu éloignée, Veldener, qui y transporta ses presses et y publia quelques livres d'une importance capitale dans l'his-

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 52.

toire de la gravure. Le plus célèbre est le *Speculum* en hollandais, *de Spiegel onser behoudenisse*, petit in-quarto de 1483 (1), où il inséra les cent seize bois du *Speculum*, après les avoir dédoublés pour les adapter à son format et en y ajoutant douze autres planches de même dimension. Cette édition était, en outre, distinguée par la marque à deux écussons de l'imprimeur (2), par une initiale fleuronnée et par une planche finale représentant le buste de David, au-dessus des tables de la loi, au bas de laquelle sont trois écussons : *Culemburch*, *Ostenriich*, *David*.

Le point le plus délicat de la controverse soulevée par cette édition porte sur les douze planches qui ne se trouvaient pas dans le *Speculum* xylographique. Comme elles y sont disposées de la même manière, mêlées avec toutes les autres, qui ne sont pas d'une parfaite homogénéité entre elles, et qu'elles ne présentent pas de différence de travail très-sensible, Veldener les a faites, a-t-on dit; donc il a pu faire les premières, donc il est le graveur du *Speculum* et des autres livres des pauvres (3). Le raisonnement n'est pas rigoureux. Les planches du *Speculum* forment une telle exception dans ce qu'on peut appeler l'œuvre de Veldener, en y comprenant toutes les gravures insérées dans ses livres, qu'il est évident que l'auteur de celles-ci ne peut avoir fait les autres. La conjecture la plus plausible, c'est qu'il les aura achetées du fonds d'un ancien *printer*. Quant aux planches de supplément, si,

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, p. 209, n° 537. On en cite deux exemplaires, l'un à Harlem, l'autre chez lord Spencer. J'en ai vu un à la Haye et un autre à Bruxelles.

(2) Sur l'un est un triangle surmonté de girouettes en croix qui doit appartenir à Culemburch; sur l'autre le nom de Veldener. L'imprimeur variait un de ses écussons suivant la ville où il imprimait et les laissait quelquefois vides. Il a varié même, sous ce rapport, les exemplaires d'une même édition : dans l'exemplaire du *Spiegel* qui est à la Haye, le deuxième écu est vide; dans celui de Bruxelles, il porte le nom de Veldener.

(3) Heinecken, Meerman, les auteurs intéressés à soutenir l'origine allemande des livres des pauvres, aussi bien que ceux qui les disaient hollandais, ont reconnu que les douze planches ajoutées par Veldener aux cent seize des éditions primitives étaient du même travail. Dibdin (*Bibliotheca Spenceriana*, t. IV, p. 186) les a jugées différentes.

comme il paraît, elles sont de la même main que les premières, avec cette seule infériorité d'un travail à la suite et plus négligemment imprimé, rien n'empêche de croire que Veldener les a eues de la même source, alors qu'elles n'avaient pas été utilisées. La déchéance où tombèrent les livres xylographiques par la découverte de l'imprimerie vient donner à ce fait beaucoup de probabilité. Ce qui nous reste à dire des autres livres de Veldener achève la démonstration.

La même année que le *Spiegel* parut, à Culemburch, l'*Histoire de la Sainte Croix,* en hollandais (1), qui est encore un livre des pauvres, en ce sens que les gravures y ont plus d'importance que le texte. Il contient soixante-quatre planches imprimées au *recto* et au *verso,* de trente-trois feuillets, portant un quatrain hollandais en légende, et représentant les scènes variées de l'histoire légendaire de la croix, depuis Adam et Seth jusqu'à l'offrande de la relique faite à l'autel par des négociants. Dibdin a cité et reproduit comme spécimen la scène où Seth met son père au tombeau. Je citerai de plus, comme caractéristiques du travail, les Trois Arbres dont se composait le bois de la croix et le Martyre d'une sainte attachée nue à une colonne et fouettée par un bourreau vis-à-vis d'un évêque et de trois personnages : ce sont ces planches que Heinecken, et après lui M. Guichard et M. Harzen, ont voulu rapprocher de celles du *Speculum.* J'ose dire qu'ils ne les ont vues qu'à une distance tout à fait trompeuse. La dimension est à peu près la même que celle du *Speculum*, mais c'est le seul rapprochement que l'on puisse faire entre elles. Les planches de l'*Historie van het Heilige Kruys* n'ont pas d'encadrement ogival, les figures sont disproportionnées à la scène et les têtes aux figures; le dessin est lourd, détestable aux extrémités, donnant aux airs une précision uniforme; la taille manque absolument d'adresse ou du système qui en tient lieu quelquefois; il semble bien que l'artiste a voulu faire ses arbres naturels, ses plis ombrés, ses cheveux frisés; mais il

(1) M. Guichard (*Notice sur le Speculum,* p. 53) indique ce livre d'après Hain (n° 8717), qui ne fait que le citer, Heinecken, qui en a donné une description sommaire (*Idée générale*, p. 461), et la *Bibliotheca Hulthemiana*, t. I, p. 19, n° 191. C'est cet exemplaire de Van Hulthem que j'ai vu à Bruxelles.

échoue dans tous ses effets. Il est enfin gauche même dans les fleurs du terrain et les ornements gothiques où excellait toujours le graveur du *Speculum*. Il y a donc entre ces deux ouvrages la distance d'une époque et de plus celle d'un art tout entier. Je n'oserais même attribuer les planches du livre de la croix à Veldener; car il me semble que pour peu qu'il fût artiste et qu'il se fût proposé l'imitation des gravures du *Speculum* qu'il venait d'imprimer, il aurait mieux réussi. Bref, on ne voit dans ces gravures ni les rudiments qui seraient les indices d'une école à son début, ni l'avancement qui serait le résultat d'un exercice prolongé du métier. L'on peut conclure que si Veldener fut graveur, ce n'est que dans l'acception la plus restreinte : imprimeur, il fit comme beaucoup de ses confrères, il prit ses planches de toutes mains, tombant quelquefois sur des ouvrages de maître et réduit souvent à des ouvrages de compagnon apprenti. Il offrit un dernier exemple de cette discordance dans le *Kruidboeck in dyetsche*, qu'il imprima à Culemburch, en 1484 (1). On y trouve pour frontispice le bois du *Speculum* qui représente l'arbre de Jessé ; dans le corps du livre des figures de plantes qui sont la copie en sens inverse de celles de l'*Herbarius* de Mayence, et pour colophon encore un bois du *Speculum*, le péché d'Adam et Ève.

Harlem.

Quelles que soient les traditions sur un atelier primitif d'imprimerie et de gravure fondé à Harlem par Coster, parmi tous les livres et les fragments de textes rattachés à cet atelier par les bibliographes partisans de sa cause, il n'y a pas, le *Speculum* mis à part, un seul spécimen de bois taillé en image, lettre ornée ou enseigne. Jacob Bellaert fut le premier qui les inaugura, en 1484, avec son enseigne typographique placée sous les armoiries de Harlem, genre de marque particulière aux Pays-Bas : un dragon

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 558. Il y a aussi, à la bibliothèque de la Haye, l'édition en latin de cet *Herbarius* donnée, la même année, par Veldener; mais on n'y trouve plus les planches du *Speculum*.

ailé tenant un écu dans un portique surmonté d'un entrelacs où se suspend l'écu armorié de la ville : une épée surmontée d'une croisette entre quatre étoiles (1).

Les ouvrages publiés par Bellaert, avec planches, sont en assez grand nombre. Le plus ancien serait un *Dat Liden ende die Passie*, de 1485, avec trente-deux planches (2), qui ne sont que la reproduction des planches d'un livre imprimé par Gérard Leeu, à Gouda, en 1482. Dès ces premiers essais, les imprimeurs font des échanges qui rendent difficile à faire la part de chaque atelier. Voici ce que j'ai vu de celui-ci :

Boec des Gulden Throens, 1484 (3). Il a quatre planches qui se répètent cinq ou six fois en tête des vingt-quatre chapitres, et qui ne sont que des variétés de la même scène ascétique que j'ai déjà décrite d'après les planches de l'édition d'Utrecht, dont celles-ci ne m'ont paru présenter qu'une reproduction ou une copie. Bellaert avait publié aussi, après Gérard de Leempt, une édition du *Sielen Troest;* mais on ne voit pas dans la description de M. Holtrop que ce livre ait d'autres gravures que sa marque.

Der Sonderen Troest ofte process tusschen Belial ende Moyses, 1484 (4). Sans m'occuper de savoir jusqu'à quel point les planches sont, pour l'invention, la copie de celles que le livre de Jacques de Theramo avait eues déjà en Allemagne, je suis assuré qu'elles sont originales par l'exécution. La première, placée en frontispice et de toute la grandeur de la page, est la réunion de plusieurs scènes, le Baptême du Christ à l'angle inférieur de droite, le Passage de la mer Rouge au milieu, le Déluge au fond, et en haut la Chute des anges rebelles et le Péché d'Adam et Ève. Les autres forment une suite occupant la demi-page du texte à longues lignes en tête de chaque chapitre. La taille en est pesante,

(1) Cette marque est reproduite dans les *Recherches bibliographiques sur quelques impressions néerlandaises*, par Dupuy de Montbrun. Leide, 1856; in-8°.

(2) Il n'est point à la Haye et n'est cité par aucun bibliographe; mais je l'ai aperçu dans la bibliothèque de M. Enschedé, à Harlem.

(3) *Catalog. Biblioth. Hag.*, n° 16.

(4) *Ib.*, n° 17.

mais réservée dans les mêmes petites proportions que nous verrons désormais caractéristiques de l'école hollandaise. On ne voit pas ici que le dessinateur ait tiré parti des sujets singuliers du livre; il a pourtant montré sa vaillance dans la scène où le diable vient plaider la cause de l'enfer devant le roi Salomon siégeant à côté de son greffier; et l'imprimeur, content de cette planche, l'a répétée en tête de plusieurs chapitres, pour tous les tribunaux où le diable vient porter sa plaidoirie.

Boeck van den Proprieteyten der dinghen, 1485 (1). L'encyclopédie du moine anglican Barthélemy de Glanville avait été, avant cette année, imprimée plusieurs fois, en latin et en français, à Cologne et à Lyon; mais les éditions de Cologne n'ont pas de planches et celles de Lyon ont des planches différentes. Maître Bellaert était de Zerixzee; on se convainc en voyant les figures qu'il donna à son édition, que s'il ne les fit pas lui-même, il les obtint d'un vaillant artiste tout près de lui.

L'artiste a donné dans ses planches, occupant la page entière et en douze tableaux, toute l'encyclopédie: 1° le lion, la porte et l'épée de Harlem au milieu de rinceaux de feuillages et de fruits où courent des hommes, des singes, des quadrupèdes et des oiseaux; 2° Dieu sur le trône dans un triple cercle rayonnant et un carré tout noir; 3° la chute des anges: ils sont précipités sous la forme d'animaux diaboliques dans une eau entre des rochers au-dessous du trône de Dieu; 4° la création de la femme: elle est représentée nue, les jambes écartées, dans l'enceinte du paradis et au-dessus de l'homme debout, les mains étendues, le ventre ouvert pour montrer les viscères; 5° la vie humaine représentée en plusieurs compartiments, où l'on voit successivement les jeux de l'enfance, la chasse, la conversation, la maladie, la chirurgie et la mort; 6° la terre au milieu des cercles d'étoiles cantonnés d'anges; 7° les douze mois représentés en médaillons; 8° les oiseaux; 9° les poissons; 10° une ville fortifiée entourée d'eau, avec un fond de rivière qui serpente

(1) *Catal. Biblioth. Hag.*, n° 18. Brunet parle d'une édition hollandaise de 1479, mais il n'y indique pas de figures. J'ai vu celle de Bellaert à Paris, à la Haye et à Harlem.

très-curieux de perspective; 11° les végétaux; 12° les animaux.

La nouveauté et la grandeur de ces compositions n'échapperont à personne. Le style n'en est point élevé ni spirituel, mais il est sérieux; les figures à longue stature avec des têtes sans agrément ont des mouvements naturels, des costumes vrais. La gravure parcimonieuse, mais variée et intelligente dans la perspective, a des tailles courtes, horizontales, quelquefois trop symétriques, quelquefois trop grossières, mais elle atteint, dans quelques planches, une grande supériorité. Le tableau des douze mois montre un mouvement et une souplesse de taille remarquables, le tableau des végétaux présente une grande variété de plantes naturelles et cultivées rendues avec une finesse, une légèreté et un amour qui suffiraient seuls pour prouver la patrie du graveur. Enfin, l'exécution générale de ces planches démontre une filiation directe des livres des pauvres. On y trouve les bonnes habitudes et les procédés de l'école hollandaise, le dessin pur, la taille sobre, la disposition par compartiments, les impressions d'un seul côté et jusqu'à l'enluminure légère à teintes jaunes, vertes et violettes. Dans aucun autre pays, nous l'avons vu, les graveurs sur bois ne travaillaient ainsi, ceux mêmes que nous venons de voir en Flandre ont des qualités apprises qui ne se trouvent point ici.

Après son Propriétaire universel, Bellaert voulut faire son histoire ancienne, et il en emprunta le texte à la littérature française :

Historien van Troyen, 1485 (1). C'est la traduction du recueil mythologique et chevaleresque sur les malheurs de Troie, de Raoul Lefevre, chapelain du duc Philippe le Bon. Ce livre avait été, dès 1464, l'objet de beaux manuscrits à miniatures, puis d'une édition imprimée sans date et sans nom de ville ni d'imprimeur; mais on le prend pour le premier livre imprimé en français et aux frais du duc de Bourgogne, suivant les uns, par William Caxton, qui le traduisit ensuite en anglais, et, suivant les autres, par Ulric Zell à Co-

(1) Brunet est le seul auteur où l'on trouve cette édition citée; la mention qu'il en fait est des plus succinctes et sans indication de figures. L'exemplaire que j'ai vu est à la Bibliothèque nationale, où on le retrouverait peut-être sous la cote Y² (434). On y voit à la fin du deuxième livre et au colophon la marque de Bellaert et de Harlem.

logne, vers 1466 (1). Il reçut ses premières illustrations (2) dans le pays où avaient été exécutés les manuscrits, où florissaient des corporations de faiseurs d'images, et le graveur n'eut rien à emprunter au dehors; même dans les sujets où l'invention ne lui appartient pas, il garde son originalité.

Le frontispice, visiblement imité d'une miniature, est entouré d'une vignette à rinceaux fleuris animés d'oiseaux, de singes à cheval sur des monstres et d'un buste de hallebardier, taillé avec beaucoup d'adresse et de liberté. Il représente le duc de Bourgogne vêtu d'une robe ouverte et traînante, portant les cheveux longs, un chaperon à plumes et le collier de la Toison d'or; l'auteur lui présente son livre en fléchissant les genoux. Derrière ces figures, on voit un tronc d'arbre où est suspendu un écu à bande échiquetée et, dans le fond, un rivage avec deux personnages : l'un debout, qui paraît être encore le duc, et l'autre monté sur une embarcation. Le style de ces figures frappe d'abord par la longueur et la maigreur des membres, la mesquinerie des expressions. Leur manière s'accuse davantage encore par la taille faite en hachures horizontales mêlées à d'autres toutes en points.

La suite des planches placées en tête des chapitres et occupant la largeur des deux colonnes du texte (3), a des figures plus petites où cette mesquinerie de style est corrigée par une naïveté plus grande et par la variété de la composition. Les sujets, tous afférents au texte de cette Iliade gothique, présentent le plus singulier pot pourri. On y voit, au premier livre, le Couronnement de Saturne par les mages de l'île de Crète, dont la mise en scène est d'une puérilité primitive; son Mariage avec sa sœur Cybèle, la Naissance de Jupiter, Persée délivrant Andromède, Hercule étouffant les serpents, deux dragons énormes qui grimpent à son berceau en présence des deux mères effrayées; puis de nombreuses

(1) Bernard, *De l'Origine de l'imprimerie*, t II, pp. 363 et suiv.

(2) Brunet indique une édition de Jacques Maillet, 1484, avec des figures en bois; mais ce n'est sans doute qu'une erreur de date.

(3) Les initiales sont rubriquées avec quelques ornements, et le rubricateur a voulu aussi mettre la main à quelques planches en touchant de son pinceau les branches de quelques figures.

batailles disposées en scènes plus simples dans un champ plus étendu, où le paysage tient plus de place que dans les batailles des livres italiens ou français. Le deuxième livre est occupé par les combats d'Hercule; le plus remarquable est le combat contre trois lions, où le héros, les lions et les fleurs du terrain ressortent en blanc sur un fond tout noir. Cet effet, imité des gravures interrasiles, se retrouve dans quelques planches. Le troisième livre est rempli par les sujets de la construction et de la destruction de Troie, avec force répétitions de batailles, sans qu'il y manque le cheval entrant sur ses roulettes au milieu des maisonnettes qui représentent Ilion. L'artiste a été mieux inspiré dans une scène mythologique qui s'intercale au milieu de ces sujets d'histoire : le Jugement de Pâris. Ce bois est taillé avec autant de fermeté que de délicatesse, et la composition en est heureuse. Dans un paysage bouché d'arbres au feuillage divers, et traversé par un ruisseau avec des bords en zigzag tout garnis de fleurs, Mercure s'est endormi à droite, à côté de son cheval attaché à un arbre, et Pâris, en longue robe et haut bonnet, tend la pomme à la première des trois déesses rangées devant un monticule à gauche. Elles ne sont vêtues que de leurs pantoufles et de leurs hennins, dont le voile transparent descend sur leurs charmes; elles sont également risquées dans leurs formes, mais sans perdre ce grain d'élégance qui appartient à l'école.

Si la distinction de l'école hollandaise ne perçait pas dans les naïvetés du dessin et dans les pratiques de la taille, on la retrouverait encore dans les costumes bourguignons, les jaques courtes et les robes traînantes, les bonnets à plumes, les souliers à longs becs, les jupes à plis, les bourrelets en pointe et à long voile.

Epistelen ende Evangelien metten sermoenen, 1486 (1). Ce volume, de format petit in-quarto, a une suite de planches occupant les trois quarts de la page à longues lignes. Les sujets de la vie du Christ qui y sont traités amènent quelquefois des compositions intéressantes : le *Massacre des innocents* avec ses petites figures disposées dans une campagne et proprement costumées; les *Noces*

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 19.

de Cana, où la table est précieusement mise, où Jésus, la mariée à côté de lui, se tenant les mains dans ses manches, et le serviteur qui verse le vin, posent excellement dans leur naïveté; la *Présentation au temple*, où le petit Jésus paraît debout sur l'autel entre deux colonnes; la *Cène* disposée en composition circulaire, dont l'exécution n'est pas moins remarquable par son système de tailles et de hachures toujours petites quoique assez variées. Là comme dans le dessin, on surprend encore la tradition des anciens maîtres hollandais et les graveurs des livres des pauvres.

Doctrinael des tyts, 1486 (1). Le Doctrinal du temps présent de Pierre Michiel ou Michault, secrétaire du duc Charles de Bourgogne, avait été d'abord écrit en français et imprimé à Bruges par Colard Mansion; mais cette édition n'a pas de gravures. Il avait été aussi imprimé à Lyon, et cette fois-ci avec des figures qui ont précédé celles de l'édition hollandaise, et qui ont été vues peut-être par le graveur de l'atelier de Bellaert. On peut le supposer en voyant quelques scènes composées de la même manière, et la taille prendre ici une largeur et une rapidité qu'elle n'avait pas dans les livres précédents; l'exécution de ces planches est, du reste, si exercée et si bien d'accord avec le style de l'atelier que nous connaissons qu'on peut les tenir pour originales. Elles forment une suite de divers sujets, dont quatre se trouvent répétés, et qui occupent la page entière de format petit in-quarto. Ils représentent d'abord l'Auteur offrant son livre au duc de Bourgogne, et l'Auteur mené par la Vertu dans son jardin; puis les douze Écoles souterraines où il assiste aux diverses doctrines, et enfin l'École de la vertu où siégent Justice, Prudence, Tempérance et Force. Le Doctrinal, ainsi que plusieurs des livres précédents, ne portent pas le nom de Bellaert, mais on y a reconnu ses caractères, et il y a la même grande marque que nous avons décrite en commençant.

Le dernier livre cité de l'atelier de Bellaert est le *Boeck van den Pelgherym*, 1486 (2), autre production d'un poëme français du bernardin Guillaume de Guilleville, qui avait été imprimé

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 20. Brunet, qui décrit les éditions de Bruges et de Lyon, n'a pas connu celle-ci.

(2) *Ibid.*, n° 21.

d'abord à Lyon avec des gravures. Ces rapports avec une école française, dont nous verrons la fécondité, sont d'autant plus à remarquer, que l'on n'avait guère vu jusqu'ici les imprimeurs hollandais que les yeux tournés vers l'Allemagne; nous en trouverons d'autres exemples. Les petits bois qui illustrent l'édition de Bellaert ne sont pas proportionnés au format in-folio et ne s'adaptent au texte en deux colonnes que par leur juxtaposition, d'où l'on peut induire qu'ils ont été faits pour une autre édition. Ils ne se distinguent pas par leur exécution, qui reste plus pauvre que celle des livres précédents, et quant aux sujets, je n'ai remarqué que la figure du pèlerin endormi. Nous les retrouverons en plus grand nombre dans une édition du livre donné à Delft par un autre imprimeur.

Je viens de produire les titres de l'un des ateliers de taille de bois les plus vaillants de la Hollande. Qu'on en fasse l'attribution à Bellaert l'imprimeur, ou, ce qui est moins conjectural, à un maître inconnu de quelque corporation de faiseurs d'images, il appartient bien à Harlem. C'est peut-être l'argument le plus puissant qu'on puisse faire valoir en faveur de l'opinion qui fait venir de cette ville le *Speculum* des pauvres, et je ne vois pas que les fauteurs de cette thèse s'en soient avisés. Meerman n'a fait que citer Bellaert en mentionnant quelques-uns de ses livres sans y indiquer des figures; le dernier et le plus chaud des avocats de Harlem ne l'a pas même nommé (1). Il doit désormais être mis au rang des imprimeurs qui ont le plus contribué à l'avancement de la gravure.

Delft.

A Delft, où Jacob Jacobszoon et Mauricius Yemantszoon avaient imprimé, depuis 1477, une Bible en hollandais et plusieurs livres vulgaires qui n'avaient d'autres planches que la marque des libraires et les armes de la ville, on voit bientôt les livres populaires se garnir de gravures. A leur marque et à leurs caractères, on

(1) Bernard, *De l'Origine de l'imprimerie*, t. II, p. 421.

les juge du même atelier placé sous le nom de Jacobsz. v. d. Mier, mais ils ne portent pas d'ailleurs de nom d'imprimeur.

Le premier que j'aperçois est la *Somme rurael,* 1483 (1), traduction du livre de droit coutumier de Jean Boutillier, conseiller du roi à Paris, qui avait été imprimé à Bruges en 1479 par Colard Mansion. Il ne contient qu'une planche occupant la moitié de la première page in-folio, mais elle est d'un grand style : le roi y est représenté sur son trône, le globe à la main, entre deux groupes de courtisans. Ces figures ont d'excellentes attitudes, des physionomies expressives, des draperies correctes. Le graveur montre son habileté jusque dans le tapis, dont les ornements ressortent en blanc sous les pieds des personnages. Le volume porte, en outre, un S. initial élégamment fleuri et, à la fin, pour enseigne deux écus soutenus par un lion, l'un aux armes du duc, l'autre marqué de trois feuilles.

Le livre le mieux fait pour recommander les presses de Jacobsz. fut un *Passionael* de J. de Voragine, en deux parties : *Winter Stuck* et *Somer Stuck,* 1487 (2). Il y a dans chacune de ces parties une grande planche de frontispice qui représente l'imprimeur agenouillé, le chaperon sur l'épaule, devant une femme assise à son pupitre, et deux suites de sujets de la vie des saints de deux grandeurs sur deux colonnes de texte ou sur une seule : ces planches montrent d'abord tant de supériorité de composition qu'on pourrait les décrire toutes; le style en est sérieux, le dessin ferme, le sujet ordonné avec maîtrise. La taille, même grossoyée et souvent négligée, surtout dans la seconde partie, laisse toujours ressortir ces qualités pittoresques. Je me borne à citer parmi les grandes pièces de la partie d'hiver : le Christ debout sur le globe ayant devant lui l'agneau, et de chaque côté deux anges qui tiennent le pallium et deux groupes de saints; les Quatre Saints couronnés, saint Martin, sainte Catherine encadrée de rinceaux; la Nativité, le Massacre des innocents entre des pilastres ogivaux; la Tentation

(1) *Catal. Bibl. Hag.,* p. 164, n° 436.

(2) *Catal. Bibl. Hag.,* n° 441. Il y en a une édition antérieure, n° 438, qui n'est pas complète et qui paraît contenir moins de figures.

de saint Antoine, la Présentation au temple, la Conversion de saint Paul, saint Hubert. Dans ces dernières surtout, les figures s'arrangent avec une verve étonnante; le paysage est bien compris et les costumes sont des plus intéressants. Dans la partie d'été, les pièces les plus remarquables sont saint Georges, l'Invention de la croix, le Martyre de saint Jean, le Martyre de saint Érasme, les Onze mille vierges.

A côté de toutes les pauvretés qu'étale la gravure typographique, on ne s'expliquerait pas la distinction des planches de cet atelier, si l'on ne songeait à l'école de peinture qui florissait à Harlem dans le même temps. Ce ne sont pas ici, comme dans les livres des pauvres, de simples rapports de traditions avec l'école Van Eyckiste, ce sont des modèles directs qui paraissent fournis à nos graveurs par Dierick Stuerbout et par Gérard de Saint-Jean. C'est ainsi que l'une des planches que nous venons de citer dans la seconde partie du *Passionael* de Jacobszoon a la plus grande analogie de composition avec l'un des tableaux les plus connus de Stuerbout, *le Martyre de saint Érasme.*

Deux autres livres de Jacobsz., *Die Vier Uterste*, 1486, et *Evangelien ende Epistolen*, 1486, conservés au musée Meerman Westrenin de la Haye (1), portent des gravures qui ajoutent à la part de ce vaillant atelier : les éditions des mêmes livres qu'on rencontre postérieurement ne sauraient sans doute en tenir lieu; car, en Hollande comme ailleurs, la gravure sur bois perdit vite ses qualités premières, et, sauf quelques ateliers privilégiés, elle se répandit en une multitude de copies : mais l'iconophile est souvent forcé de s'en contenter, tant les originaux sont devenus rares, même dans ce pays si rangé et si respectueux pour son passé.

(1) Ils sont décrits par M Holtrop, p. 246, n[os] 626 et 627, mais ne sont point aussi abordables que les livres de la Bibliothèque royale, dans la maison retirée où leur ancien possesseur a voulu les renfermer avec plus de soins pour leur conservation que de facilités pour leur étude. Le musée Westrenin n'est ouvert au public qu'une fois le mois. Je ne connais des Évangiles que l'édition de 1488 qu'on verra plus loin, et des Quatre Fins que l'édition de 1489, qui ne contient que des bois assez grossiers du Calvaire, du Jugement et de l'Enfer, et un bois de la Mort qui se retrouve dans le *Sterf Boeck*.

La marque de Delft, qui, dans l'enseigne de Jacobsz, était tenue par un lion, paraît dans une autre enseigne qu'on rencontre en 1488, tenue par une licorne, et celle-ci a été attribuée à Henrick Eckert Van Hombergh, dont le nom n'est inscrit, cependant, à côté de la même marque que vers 1492. Quelque livres sans marque, publiés entre 1487 et 1488, paraissent communs aux deux ateliers, tels sont : *Leven van Liedwy die maghet van Sciedam* (1), dont le titre porte la Vierge de Schiedam dans un bois remarquable par l'expression de la figure et par son encadrement fleuri. La bienheureuse y est représentée les cheveux épars, couronnée, tenant le crucifix et une rose. *Die Konste om te lieren spreken ende swyghen als tyt is* (*De Arte loquendi et tacendi*), de l'avocat Albertanus, où l'on voit sur le titre un assez beau bois : un roi dans sa chaire rendant une sentence en présence d'une femme et d'un enfant, devant sept personnages en longue robe et haut bonnet que nous retrouverons au roman des Sept Sages.

L'enseigne de Eckert Van Hombergh se rencontre d'abord sur *Dat Sterfboeck* (2), édition hollandaise de l'*Ars moriendi,* que j'ai décrite au chapitre des livres des pauvres, et qui, alors que je la revois ici, l'œil plus familiarisé avec les manières hollandaises, me paraît en offrir un échantillon très-chargé. Rien n'est mieux fait pour reculer la date de l'édition originale de ce livre que l'exagération qui gagne ses figures dans leur propre pays. La grimace qui, sous prétexte de réalité, vient envahir l'art, n'est pas particulière à l'Allemagne ; la Hollande et la Flandre en eurent aussi leur contingent. L'atelier de Eckert se recommande par de meilleurs ouvrages, mais il n'atteignit pas la distinction de celui de Jacobsz. Il reproduisit ou copia beaucoup de bois antérieurs.

Il publia, après Bellaert et Jacobsz., les *Evangelien ende Epistolen metten sermonen ende figueren,* 1488 (3), qui constitue une

(1) *Catal. Bibl. Hag.,* n° 442. Il y en a une autre édition de 1490 attribuée à Eckert Van Hombergh, n° 443.

(2) *Ibid.,* n° 449. L'exemplaire de la Haye est antérieur d'une année à celui de Londres, mais les figures sont les mêmes.

(3) Cette édition que j'ai vue à la bibliothèque d'Arenberg a été décrite par M. de Brou, *Recherches bibliographiques,* p. 14. Gand, 1849. Il est à re-

suite de figures d'un style plus réservé et d'une taille plus propre, commençant par la messe de saint Grégoire, sur le titre, et finissant par la Pentecôte. J'ai noté, en les parcourant, l'Entrée à Jérusalem, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des rois et les Saintes Femmes au tombeau, qui se font remarquer par le soin de la composition ou par la justesse des mouvements, ou par la vivacité des airs de tête, ou enfin par la disposition de leurs petites tailles mêlées de quelques parties noires.

On n'est point encouragé par ces débuts à pousser bien loin la revue des nombreuses éditions attribuées à cet atelier; cependant, en voici deux qui m'ont paru intéressantes, sinon par la valeur de leurs planches, au moins par la comparaison qu'on peut faire de ces figures avec celles des éditions antérieures difficiles à rencontrer.

Le *Dialogue des créatures*, publié par Eckert Van Hombergh en 1488 (1), ne fait que reproduire les planches de Gérard Leeu, à Gouda, avec des initiales nouvelles, une planche finale de la Création et des appendices d'encadrement pour élargir les bois jusqu'à la justification; *la Vie de Jésus-Christ* (2), qu'il publia la même année, a aussi les plus grands rapports avec celle de Gérard Leeu à Anvers. J'ai remarqué seulement ici un entourage de rinceaux autour de la figure du titre, que je n'avais pas remarqué dans l'édition antérieure.

Van die Seven Vroede van Roemen, vers 1490 (3). Le roman des Sept Sages de Rome, dont les premières éditions sont hollandaises, puisqu'on en connaît une en latin attribuée à Veldener, vers 1475, et une autre en hollandais, imprimée à Delft en 1483, contient ici quinze bois d'un travail fort inégal. Les deux plus

gretter que l'auteur, qui est très-versé dans l'étude des estampes, ait été trop succinct dans la description de ces livres.

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 448.

(2) Ces deux éditions, qui ne se trouvent point à la Haye, sont citées par Brunet, t. IV, pp 258 et 260. Ce bibliographe a même noté sur l'une d'elles, d'après un catalogue anglais, un premier feuillet où se voit un Hercule et une cotte d'armes gravés sur bois.

(3) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 437. — Dupuy de Monbrun, *Recherches bibliographiques*. Leide, 1836; in-8°.

remarquables représentent les Sept Sages debout devant l'empereur Poncianus, dans sa chaire, qui leur parle en gesticulant, en présence de la belle-mère et du fils, et l'autre l'exemple du fils de l'empereur Dioclétien, où paraissent devant le César, assis comme un roi, le fils et la belle-mère, en présence de cinq personnes. Ces deux planches appartenaient peut-être à une édition antérieure; car elles tranchent avec les autres, qui sont d'un travail beaucoup plus pauvre, se répètent nombre de fois dans la suite du volume, et semblent représenter à peine les sujets connus du roman.

Der Kesten Eeve, l'un des plus anciens livrets imprimés en hollandais, à Gouda, à Anvers et à Delft, contient ici, outre les armes de la ville au colophon, une planche de titre aussi remarquable par sa facture que par la localisation de son sujet : c'est un prédicateur dans une église devant un auditoire nombreux. Le dessin est anguleux, la taille monotone, mais les figures sont étudiées et rendues d'une façon piquante dans leur attitude, leur mine et leur costume.

Eckert Van Hombergh transporta ses presses à Anvers dans l'année 1496; mais on trouve, même après cette époque, et jusqu'en 1499, des livres imprimés à Delft à son nom et à sa marque. Il m'a paru, dans ceux qui ont passé sous mes yeux sans laisser de traces dans mes notes, n'avoir guère fait que répéter les planches de ses devanciers, en les altérant et en les déplaçant. L'un des plus illustrés, le *Boeck van den Pelgrim*, 1498 (1), me permet de compléter l'imagerie de ce roman allégorique. Ils n'ont pas d'autre intérêt; car le dessin en est aussi pauvre que la taille. La grande planche représente l'auteur en pèlerin, coiffé d'un bonnet fourré, le bâton à la main, dans une campagne ayant en vue la Jérusalem céleste; et dans la suite des petites planches, nous le voyons, au milieu des aventures de son pèlerinage, escorté par sa dame, *Grâce de Dieu*, et enfin au lit d'agonie, où la mort, une femme coiffée d'un turban, armée d'une faucille et portant une bière sur l'épaule, lui monte sur le corps.

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 463.

Swolle.

La ville de Swolle, déjà célèbre par l'atelier du Maître à la navette, devint, grâce aux presses de Peter Van Os ou Peter Os van Breda, l'un des magasins les plus féconds de la gravure sur bois hollandaise. Dès 1480, cet imprimeur publia un psautier latin, où l'on note des figures et sa marque, et jusqu'en 1500, il ne cessa de produire des livres en hollandais, auxquels était dévolue l'illustration : *les Gestes des Romains, la Consolation de l'âme, les Évangiles et Épîtres, la Vie de Jésus-Christ, la Vie des Pères, le Passional, le Livre de la Mort* et *les Sermons de saint Bernard.* La marque de ces publications est d'abord un grand écu à la croix de la ville, tenu par un ange dans un cadre cintré, et ensuite deux petits écus suspendus à un chicot et marqués l'un de la croix, l'autre d'un sigle particulier à l'imprimeur. On ne rencontre pas dans les nombreuses gravures qui ornent ces livres le degré d'originalité que présentent ceux de Harlem et d'Utrecht; quelques-uns, cependant, parmi les plus anciens, méritent d'être décrits. La circonstance la plus digne d'attention, c'est que l'imprimeur employa, à diverses reprises, des bois ayant appartenu à la Bible des pauvres : il les avait acquis de la même manière que Veldener avait acquis ceux du Miroir des pauvres. L'entourage qu'il leur donne prouve également qu'ils sont plus anciens que son temps. L'emploi de vieux bois est un fait si commun dans les imprimeries en Hollande comme ailleurs, qu'on ne peut plus s'en étonner.

Le livre *Der Sielen Trost* (1), imprimé par Peter Van Os, en 1485, a cinq planches, dont la première représente Moïse, le Seigneur et le veau d'or, avec quelques figures éparses et grossièrement taillées dans un champ vide; les suivantes ont plusieurs sujets inégalement composés, les uns en petites figures, encadrés dans des compartiments à arcades, les autres, en plus grandes figures, isolés et remarquables par une large exécution au trait

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 488.

que l'imprimeur ne conserva pas dans ses bois postérieurs. Ces sujets sont tous pris dans le livre, qui n'est qu'une explication du Décalogue en exemples interprétés par un clerc à un jeune homme. La plus grande originalité de ces bois consiste dans leur disposition en sujets multiples pour la même planche, disposition évidemment imitée de la Bible des pauvres et qui est particulière aux graveurs de ce pays.

C'est dans le *Der Bien Boeck*, 1488, version hollandaise du *Liber Apum* du moine de Cantimpré, que l'on signale pour la première fois l'emploi fait par Peter Van Os de deux bois de la Bible des pauvres (1); on en pourrait trouver dans d'autres, tels que les Vies des Pères, 1490, et le Livre de la Mort, traduction et copie de l'*Ars moriendi*, dont Peter Van Os publia deux éditions en 1488 et 1491 (2). Mais celui de ses livres où ils sont ramassés en plus grand nombre est *Die Passye ende dat Leden ons Heren Jhesu Cristi mitten figuren*, 1483 (3). A l'exception de la planche de titre, qui offre Jésus sous le pressoir mystique, toutes les planches de ce livre sont celles de la Bible des pauvres. L'imprimeur n'a fait que les scier, y compris les petites figures des prophètes, en supprimant seulement les légendes. La seule différence qu'on y peut apercevoir provient de l'impression, qui est ici en encre noire et pâteuse.

Le *Passionaele ofte Gulden Legende mitten martirologium*, 1490 (4), ne contient, dans les 415 feuillets de ces deux parties, qu'une dizaine de planches. La première est empruntée au *Passionael* de Veldener que nous avons décrit et suivie d'un H initial à grandes fleurs dans le goût des initiales ramifiées du même imprimeur. Les autres, occupant tantôt la page entière comme celle-ci, tantôt la demi-page, ne se font remarquer que par l'appe-

(1) Ils ont été reproduits en fac-simile par M. Sotheby, *Principia typographica the Block Books*, vol 1, pl. XLIII, p. 191. London, 1858; 3 vol. in-4°.

(2) *Cat. Biblioth. Hag.*, n°s 633 et 500. On peut trouver cette dernière à la Bibliothèque nationale.

(3) *Ibid.*, n° 494.

(4) *Ibid.*, n°s 498 et 634 Les deux parties sont à la Bibliothèque de Bruxelles.

santissement de la taille et la dégénérescence du dessin. J'en citerai deux : *La Salutation angélique;* ces longues figures, lourdement dessinées et empêtrées dans leurs vêtements, appartiennent à la plus ancienne manière des tailleurs de bois hollandais. On rencontre cette planche dans plusieurs autres livres de Peter Van Os. Un iconographe qui la cite, en décrivant un volume de 1490, *Dat Vader Boeck,* que nous venons de mentionner, la rapporterait à la date de 1475 (1). *Hérodiade portant le chef de saint Jean sur la table où son père et sa mère sont assis.* Ici c'est le dessinateur qui l'emporte, et on aperçoit sa recherche des formes et du costume à travers la grossièreté de la taille.

Ce n'est pas seulement à la Bible des pauvres que Peter Van Os emprunta des bois; la planche de titre de son livre de Passion et plusieurs planches de son *Passionael,* que nous venons de voir, avaient déjà paru dans *la Vie de Jésus-Christ* imprimée, en 1482, par Gérard Leeu, à Gouda. La file de martyres en frontispice du même Passional avait déjà figuré dans celui de Veldener à Utrecht, et nous trouverions bien d'autres emprunts dans les livres qui vont suivre, si nous n'étions entraîné ici par le courant d'un travail plus général.

Les bois les plus nombreux et les plus mêlés se rencontrent dans les *Sermones Bernardi, in duytsche,* 1495 (2). La grande planche de frontispice représente saint Bernard la crosse à la main devant la Vierge, qui lui présente le sein droit, et l'enfant Jésus nu debout sur un coussin. Jésus prend une fleur de ses mains. Les deux figures divines sont vues à mi-corps dans une fenêtre; sur l'appui sont le livre du saint, le coussin et un vase, et à travers s'aperçoivent les murs d'une ville; deux phylactères font parler les personnages : *Monstra te esse matrem — ecce Be.* Le bois est taillé épais mais plein d'effet, et l'expression piteuse; la composition est empruntée à un bon peintre qui paraît être le Maître à la navette. On le trouvait déjà, selon le témoignage de

(1) *Recherches bibliographiques sur quelques incunables précieux de la bibliothèque de M. le duc d'Arenberg*, p. 34. Gand, 1849; in-8°.

(2) *Catal. Biblioth. Hag.,* n° 304. Cette édition est décrite aussi par M. de Brou, *Recherches bibliographiques*, p. 35.

M. de Brou, dans les éditions de saint Bernard données par Peter Van Os, en 1484 et 1485. De toutes les autres planches qui occupent la demi-page du texte, ou des espaces plus petits, et qui représentent les sujets ordinaires de la vie du Christ, je ne citerai que deux sujets du petit Jésus qui sortent un peu de la banalité. Le premier, chargé d'un lourd manteau, apparaît à sainte Catherine; le second est dans une gloire et un arc ogival, entre sainte Anne et la Vierge; toute la composition encadrée par un chapelet et des nébules.

Un mélange encore plus grand de bois de tout acabit et des exemples plus nombreux d'emprunts et d'abâtardissement se montrent dans le *Boec van den Leven ons liefs Heren Jesu-Christi*, 1499 (1). Je n'y remarquerai que la planche du titre : le Christ montrant la main dans un portique orné, tapissé et encadré d'un phylactère : *Speciosus forma pre filiis hominum;* mais cette planche appartenait déjà à un imprimeur d'Anvers, *Claes Leeu,* qui se fit connaître, après Gérard Leeu, par un petit nombre de livres.

Gouda et Anvers.

Gheraert Leeu, établi à Gouda, en Hollande, en 1477, y imprima, dès 1480, des livres en latin et en hollandais importants par leurs gravures sur bois. Ils avaient pour marque l'écu écartelé de la ville de Gouda, soutenu par deux lions et les deux écus de l'imprimeur attachés à un chicot.

Le premier de ces livres est le *Dialogus creaturarum optime moralisatus jocundis fabulis plenus,* 1480 (2), première édition latine d'un recueil d'apologues qui eut un grand succès dans les Pays-Bas et en France. Leeu le fit reparaître bientôt après en hol-

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 506. Il y en a aussi une édition antérieure, n° 505. C'est à ce livre qu'appartiennent les planches recueillies dans un volume du cabinet des estampes, marques des imprimeurs.

(2) *Ibid.*, n° 415. Dibdin l'appelle, *a very magnificent and early production of Gerard Leeu's press.* (*Ædes Althorpianae*, n° 1103.) J'ai vu cette édition à la bibliothèque Richelieu.

landais, 1481, et en français, 1482 (1), avec les mêmes figures.

Les figures dont le Dialogue est illustré sont loin de présenter la pureté de dessin et le mérite de composition que nous avons reconnus dans le Propriétaire de Bellaert; mais, à défaut de qualités plus sérieuses, on y trouve des études familières et naturelles très-locales et très-curieuses à observer, comme les embryons d'un art qui doit produire un jour, dans ce genre, les ouvrages les plus accomplis.

La première page est entourée d'un feuillage courant tracé d'un trait gros et hardi; cet ornement initial, imité des impressions de Veldener, se retrouve dans d'autres volumes de Leeu à la même date. La première planche représente les faces du soleil rayonnant et de la lune en croissant au milieu des nuages, et ces faces ont un air hollandais très-prononcé. Le texte est ensuite parsemé de toutes sortes de représentations : montagnes, arbres, gemmes, métaux, instruments, plantes, oiseaux, animaux, singes, onocentaures et satyres, au milieu desquelles sont quelques figures humaines, pêcheurs, chasseurs, laboureurs et moines, de proportions courtes et trapues, mais d'un mouvement assez vif et d'une expression cocasse. Toutes ces figures sont faites d'un trait gros et presque dépourvu de hachures; je citerai, pour donner une idée des compositions qu'elles comportent, le dialogue 31me, *De Mandragora et Venere :* la déesse est debout devant la plante informe, nue et des formes les plus pauvres, tout en étant fort ressenties, tenant un linge qui ne la drape ni ne la cache et coiffée d'un hennin déployé; le dialogue 38me, *De Syrene et Lubrico :* ils nagent à l'encontre l'une avec un gros ventre en queue de poisson, l'autre en robe; le dialogue 121me, *De Homine et Muliere :* l'homme est vêtu d'une longue robe, les mains dans ses manches, les pieds dans de grands souliers et coiffé d'un chaperon à cornettes retombantes; la femme est parée d'une robe à longs plis brisés, retroussée sur la jupe et coiffée d'un hennin à deux voiles; enfin le dialogue 123me,

(1) Traduit par Colard Mansion, Gouwe, Gérard Lyon, 1482. Le seul exemplaire connu est à la bibliothèque Richelieu Brunet en a donné la description avec un fac-simile de la marque de Gérard Leeu. *Manuel,* t. II, p. 74.

De Vita et Morte: la Vie est représentée par un jouvenceau vêtu d'une jaque courte, le faucon au poing; la Mort par une femme encore charnue dont la tête seule est cadavérique.

Dat Leden ende die Passie ons Heren Jesu Christi, 1482 (1). Ce volume offre une suite de trente-trois planches occupant les trois quarts de la page petit in-quarto. Le dessin en est gros, mais animé, l'expression vive et même grimacière; les tailles de hachure sont courtes et serrées : une enluminure *ad hoc* n'en relève pas peu l'effet. Ces figures, avec leurs grosses têtes, leurs habits épais et leurs airs placides et rusés, sont des études déjà précieuses de réalité, et plus d'une anticipe sur les goûts de l'école. Dans la première, la Dispute avec les docteurs, Jésus est déjà vieux; dans la seconde, un juif sous son chaperon se bouche le nez; dans la Descente aux enfers, l'enlumineur a marqué tant qu'il a pu la nudité de nos premiers parents.

Die Vier Uterste, 1482 (2) : c'est la plus ancienne édition hollandaise du Cordial des Quatre Novissimes, l'un des livres le plus souvent imprimés dans toutes les langues du XVme siècle. Il n'y a qu'une planche en frontispice d'une taille ferme, mais de peu de travail, avec des hachures courtes et espacées. La Mort y est représentée fauchant un sol planté de fleurs où se tient un groupe de cinq personnages.

Van den Seven Sacramenten, 1484 (3). Il y a ici la représentation des sept sacrements d'un dessin roide et d'une taille déchiquetée dans la façon hollandaise la plus prononcée. Les bois, faits pour un plus petit format, n'occupent la largeur des deux colonnes de celui-ci, in-folio, qu'au moyen d'une rallonge formée d'un de ces petits bois primitifs fort curieux par l'actualité de leur représentation. Ici c'est la figure d'un maître caractérisé par son aumônière, et d'un compagnon, son disciple, qui porte un double chaperon.

Les armoiries de la ville de Gouda se rencontrent dans la marque d'une édition hollandaise du roman de Godefroy de Bouil-

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 419.
(2) Ce volume est dans la bibliothèque de M. Enschedé, à Harlem.
(3) *Catal. Bibl. Hag.*, n° 421.

lon, qui n'a point reçu d'attribution certaine (1). Cette marque est formée par un château où sont arborés deux drapeaux accostés par les lettres G. D. et fixés sur un éléphant; l'un des drapeaux porte les armoiries de Maximilien, l'autre la fasce et les six étoiles que l'on voit sur l'un des écus de Gérard Leeu. Ce livre est illustré de vingt-quatre gravures sur bois occupant soit la page entière, soit la demi-page du texte in-folio; la première représente le pape Urbain prêchant la croisade; on remarque parmi les autres : le Couronnement de Godefroy, cinq personnages debout, dont deux papes et un roi, posent la couronne d'épines sur sa tête; la Vue de Jérusalem, les Phénomènes célestes arrivés à la mort de Godefroy, la Mort du roi Baudouin et des sujets de batailles qui sont fort peu appropriés au texte. La taille de ses bois en petites hachures serrées avec des noirs intenses me paraît postérieure à la date de 1486, qui est généralement assignée à l'édition. Le conservateur de la bibliothèque d'Arenberg, qui possède ce rare volume, dit avoir vu plusieurs de ses planches reproduites dans une édition anversoise des actions de Maximilien appartenant au XVIme siècle.

Anvers, célèbre par sa *gilde* d'artistes, ne fut pas des plus empressées à recevoir des établissements typographiques; mais, par sa prospérité croissante avec la décadence de grandes villes flamandes, elle attira bientôt des imprimeurs établis d'abord en Hollande et en Flandre : Thierri Martens, d'Alost, et Gérard Leeu, de Gouda. Mathys Goes ou Van der Goes, qui y imprima le premier, et dès 1482, des livres en langue vulgaire, mérite d'autant plus notre attention, qu'il porte le même nom qu'un peintre célèbre de l'école de Van Eyck; mais on ne trouve des gravures en bois dans ses livres qu'en 1487 et dans des livrets latins, où elles ne pouvaient avoir de l'importance (2). Je n'ai distingué que ses mar-

(1) *Godevaerts Van Boloen*, Brunet, t. II, p. 422; De Brou, *Recherches bibliographiques*, p. 48. C'est l'exemplaire décrit que j'ai vu à la bibliothèque d'Arenberg.

(2) *Sermones quatuor novissimorum*, 1487. *Confessionale*, 1490. *Catal. Bibl Hag*, n°s 165, 167. Le bois cité dans un autre opuscule, *Libellus de raptu animae Tundali*, etc. (*Ibid.*, n° 264), qui représente Tondal et la Mort, a peut-être plus d'intérêt.

ques : un écu au lion rampant tenu par un sauvage et un vaisseau avec drapeaux déployés armoriés de l'aigle à deux têtes, d'une porte de ville et de son chiffre, un M, surmonté d'une croix recroisetée.

En 1483, Gérard Leeu transporta ses presses à Anvers, et là il put donner un nouveau développement à l'illustration de ses livres. Il arbora alors pour enseigne le château d'Anvers, édifice crénelé percé de fenêtres à plein cintre et flanqué de tours à pinacles avec drapeaux déployés et un aigle au sommet. Ce sont d'abord des traités de dévotion et d'éducation, en latin, dans lesquels les figures, en plus petit nombre, indiquent une destination populaire.

Gemmula vocabulorum, 1484 (1), avec un frontispice représentant Jésus au milieu des docteurs; *Moralissimus Catho*, 1485, avec une planche qui est censée représenter Caton, mais où l'on voit en réalité le maître et le compagnon que nous avons déjà rencontrés plusieurs fois, l'un avec sa sacoche à la ceinture, l'autre avec le chaperon sur l'épaule; *Libellus de modo confitendi et penitendi*, 1486, dont le titre porte un pénitent le bonnet à la main s'inclinant devant le confesseur en chaise; *Logicalia duodecim tractatuum*, 1486 (2), qui nous montre, dès la première page, le magister dans sa chaire gothique avec cinq disciples. Ces bois se prêtaient aux différentes éditions du même livre et souvent aussi aux frontispices de livres divers.

Gérard Leeu fit plus de frais pour les Fables et la Vie d'Ésope qu'il publia d'abord en hollandais, 1485, et puis en latin; cependant le grand portrait d'Ésope, représenté au milieu des figures de ses fables, et les sujets nombreux m'ont paru n'être que la reproduction des bois d'Ulm et d'Augsbourg; la taille à gros traits le plus souvent sans hachures et les façons goguenardes des figures m'ont paru du moins indiquer une copie servile.

On trouve des figures sinon meilleures du moins plus fla-

(1) *Catal. Bibl. Hag.*, nos 170, 171, 172, 173.

(2) *Ibid.*, no 593. — No 174. J'ai vu l'édition latine de 1486 à la bibliothèque de Bruxelles.

mandes dans nombre de livres dévots publiés ensuite par Gérard Leeu : *Boeck van den Leven ons Heeren Jhesu Christi*, 1487; *Hoofkijn van devocien*, 1487; *Van die Gheestelike Kintscheyt Jesu ghemoraliseert*, 1488; *Een Devoet Exercitie van den dochteren van Syon*, 1492, et d'autres qui ont été cités par Lambinet et ailleurs (1); mais il faudrait, pour les décrire, des bibliographes plus attentifs aux figures. J'ai remarqué dans le livre de la Vie de Jésus-Christ des bois de plusieurs dimensions et de tailles plus ou moins grossières attestant la variété de la manière flamande. J'en ai noté quatre ou cinq : le Christ debout dans un portique avec un phylactère, *Ego sum via, veritas et vita;* une femme assise dans une chaire au milieu des livres, *scriptura*, et l'auteur agenouillé invoquant le Très-Haut perché dans sa nébule; la Création dans une série de cercles concentriques où Dieu introduit le premier couple et souffle la vie aidé des quatre vents; le Paradis d'où sortent les quatre fleuves sacrés.

Le Jardin de dévotion a quinze planches représentant un jardin avec arbres, fontaine et croix, où la dame *Pénitence* paraît seule ou en compagnie des dames *Temperancia*, *Fortitudo*, *Justicia*, *Prudencia* et *Obediencia*. Ici elle cueille des fleurs, là elle boit à la fontaine; puis elle est percée d'une flèche et enfin elle reçoit Jésus-Christ. Dans les dévots exercices figurent, en deux planches, d'autres dames remplissant leur rôle mystique auprès du chrétien : *Caritas*, *Oratio*, *Cognitio*, *Fides*, *Spes*, etc. Ces figures manquent généralement de pureté dans les contours; les airs sont maussades, les extrémités incorrectes; la taille est souvent négligée et, cependant, on ne peut s'empêcher d'y reconnaître les traditions du Cantique des pauvres.

Gérard Leeu publia, en 1490, une édition latine de l'histoire de la Calomnie d'une belle-mère, autrement appelé le Roman des Sept Sages de Rome (2), et il y mit une quinzaine de gravures

(1) Lambinet, *Origine de l'imprimerie*, t. II, pp. 265 et suiv. Paris, Nicolle, 1810. Holtrop, *Catal. Bibl. Hag.*, n° 178; etc.

(2) *Historia calumniae novercalis*, 1490. *Catal. Bibl. Hag.*, n° 196. Brunet, *Manuel du libraire*, t. IV, p. 259. Dibdin, *Ædes Althorpianae*, t. II, p. 148, en a reproduit quelques gravures.

dont le dessin est intelligent, quoique grossoyé, et témoigne du mouvement qui s'introduit dans l'école flamande. Le graveur a pris soin d'expliquer ses sujets en marge; en voici trois : *De Profectione septem Sapientium cum filio regis ad patrem, consultis prius astris; Quod regina provignum introducit in cubiculum, quodque eum de stupro sollicitavit renitentem :* elle a déjà posé sa robe et lui montre ses charmes; *De adventu filii regis contra novercam et ipso exitu judicii :* elle est deshabillée devant le roi et la foule.

Les presses de Leeu ne produisirent rien de plus intéressant que le roman français de la belle Vienne : *Cy commence Listoire du très-vaillant chevalier Pâris et de la belle Vienne* (1)...... Comment Pâris et Édouard fétaient les aubades devant la chambre de Vienne..... Comment Dynne et Vienne allèrent visiter le père de Pâris lequel était malade.... Comment Pâris se partit de Vienne et le laissa en l'église.... *Cy finist Listoire, emprientée en Anvers par moy Gherard Leeu.* Je viens de parcourir le volume en notant les plus remarquables de tous les sujets chevaleresques et amoureux qui en décorent presque toutes les pages, à moitié hauteur. Ils sont composés d'une manière animée avec des figures allongées de tournure, bien posées, adroitement costumées et disposées avec intérêt, mais elles laissent à désirer du côté de l'expression, qui est généralement niaise. Les traits et les gestes sont également mesquins, avec de petites têtes, des yeux ronds, des airs plus souvent maussades que jolis, des jambes arquées; cependant ils ne tombent pas dans la grimace des Allemands. La gravure est remarquable par ses petits traits et ses petites hachures ombrant peu, mais adroitement, et imitant les traits courts d'une plume quelquefois baveuse et toujours ramassée. Ce système de tailles courtes et ralliées, tranche essentiellement avec la manière allemande, qui allonge ses tailles et les embrouille; il reste toujours caractéristique des graveurs flamands.

Il y a aussi, dans les vignettes de la belle Vienne, de jolies pièces

(1) Ce livre n'est pas dans les bibliothèques de la Haye et de Bruxelles, mais on le trouve à Paris, Bibliothèque nationale, coté Y^2 222.

de costume bourguignon; les gentilshommes portent des chausses étroites et pointues, des chaperons sur leurs longs cheveux et une daguette suspendue à la ceinture, la pointe en l'air. En ceci, comme en beaucoup d'autres détails, on trouve des similitudes avec les miniatures des romans manuscrits des enlumineurs de l'école de Bourgogne, appartenant à la fin du XV[e] siècle. Il se pourrait que nos planches ne fussent que l'imitation de quelque manuscrit de l'Histoire du vaillant chevalier Pâris, à moins qu'on n'aime mieux supposer que l'artiste ne fût un vieux miniaturiste qui, la miniature n'allant plus, se sera adonné à la gravure sur bois. Gérard Leeu n'eut ici d'autre mérite que d'avoir su l'employer.

Un autre livre français, intéressant par ses estampes, serait dû aux presses de Leeu, si l'attribution indiquée par M. Brunet est exacte : c'est le poëme chevaleresque *le Chevalier délibéré*, sans lieu ni date, portant pour marque une forteresse composée de plusieurs tours sur un éléphant et seize planches (1). Cette édition est introuvable, mais les bois qui lui ont appartenu ayant passé dans d'autres mains et servi à d'autres livres, on peut les retrouver là; ils sont très-reconnaissables à leurs figures portant écrits les noms français des personnages. Une planche représentant l'*Acteur et Entendement* assis à table et servis par un moine a été placée dans le *Vaderboeck* de Peter Van Os (2). Deux autres planches : *C'est le cloître de Souvenance* et l'*Acteur et Entendement* debout, se rencontrent dans une édition du même livre imprimée à Leide en 1501, par Jan Seversoen (3), et l'on en voit un plus grand nombre dans la chronique de Hollande du même imprimeur déjà datée de 1517, où les bois se trouvent mêlés

(1) *Manuel du libraire*, t. III, p. 27.

(2) Ce livre est placé à la suite de l'édition de Peter Van Os de 1490, dans le volume que j'ai vu à la bibliothèque de Bruxelles; mais il peut appartenir à une édition plus moderne.

(3) Ces deux volumes sont à la bibliothèque d'Arenberg. Il n'y a dans cette chronique qu'un nombre restreint de bois, tels qu'un petit portrait de Philippe de Bourgogne, qui puissent rappeler les premières éditions illustrées que l'on trouve encore à Anvers en 1497.

avec des bois de toute sorte, les uns imités de la chronique de Nuremberg, les autres pris dans l'école de Lucas de Leide. Entre toutes les imprimeries hollandaises, l'imprimerie de Gérard Leeu est celle dont les bois furent le plus tôt et le plus loin disséminés.

Un imprimeur hollandais du siècle dernier, annotant, dans un catalogue, un recueil factice de bois pris dans les livres de Gérard Leeu, avait déjà remarqué leur passage d'une imprimerie à l'autre (1); il avait constaté que les planches de la Vie de Jésus-Christ, de 1482, étaient passées en totalité dans un livre de Bellaert, imprimé à Harlem en 1483, puis dans l'édition imprimée en 1488, par Claes Leeu, peut-être frère de Gérard, et qu'on les trouvait encore en tout ou en partie en 1490 à Zwoll, dans le *Passionael* de Peter Van Os, en 1496 à Gouda, dans des heures dévotes des Frères conférenciers. On a depuis observé d'autres migrations de ce genre. Ce sera désormais le travail des bibliographes d'en suivre la piste. Il ne faut pas oublier que les imprimeurs sont plutôt des entrepreneurs de gravures que des artistes. Les graveurs inconnus, compagnons ou maîtres tailleurs d'images qu'ils faisaient travailler, pouvaient quelquefois rester propriétaires de leurs bois et fournir la même besogne à plusieurs imprimeries.

Il reste à signaler d'autres livrets de prières, imprimés par Leeu en 1491 et 1492: les *Heures de sainte Anne*, le *Psautier de saint Bernard*, la *Couronne mystique de la Vierge* (2), où l'on voit de petites figures d'une très-jolie tournure et d'une physionomie pleine de sentiment, qui dénotent une influence différente de celle de l'Allemagne, jusqu'alors prépondérante en Flandres : c'est l'imitation des heures françaises. Elle se trahit surtout dans l'encadrement des pages, vignettes fleuries, courant sur un fond alternativement clair et noir.

Adrien Van Liesvelt, qui imprima, à Anvers, après Leeu, et

(1) Note de Jean Enschedé, insérée dans un recueil de la Bibliothèque Ste-Geneviève, sous le titre de *Xylographica*, oe. 1110. La bibliothèque vénérable de cet amateur est encore conservée, à Harlem, par son petit-fils.

(2) Ils sont décrits avec d'autres par Lambinet, *Origine de l'imprimerie*, 1810, t. II, p. 283, et par Holtrop, *Catal. Bibl. Hag.*, nos 198 et suiv.

qui paraît avoir hérité de ses caractères, fut celui qui donna le plus de développement aux heures hollandaises. Il y en a, sous divers titres flamands et latins, de 1494, 1495, 1496, 1497, 1498 et 1499 (1). Ces heures ont attiré les éloges de Dibdin et de Brunet et mériteraient une monographie. Je n'ai pu les voir qu'en gros. Tout en imitant les heures françaises dans les ornements et dans l'arrangement des bois, elles gardent leur manière flamande; il y a dans les figures un mouvement et dans la taille une intensité qui à leur tour trouvèrent, en France, beaucoup d'imitateurs.

Il y aurait encore d'autres imprimeries à fouiller, si l'on voulait voir le fond de la gravure anversoise à la fin du XVme siècle. On en trouverait chez Godefroy Back, chez Roland Van den Dorp. Je ne m'arrêterai plus que devant une imprimerie dont on voit la maison, représentée avec une enseigne *au Mortier d'or,* et des écus aux armes d'Anvers et aux chiffres personnels, à la fin d'un petit livre de Matthieu de Cracovie, daté de 1500 (2). En attendant qu'on apprenne le nom du maître, il semble qu'on fait plus ample connaissance avec lui et avec ses confrères, en voyant le banc sur lequel ils venaient s'asseoir et la croisée où ils appendaient leurs écus.

Schiedam.

Le tailleur de bois le plus distingué qu'ait eu la Hollande au XVme siècle travailla à Schiedam, petite ville près de la Meuse; les deux livres qu'il y publia forment toute l'histoire littéraire et typographique de la cité et de l'artiste. On ne sait pas même le nom de celui-ci. *Le Chevalier délibéré, imprimé en la ville de Schiedam en Hollande,* avec une planche finale des armes de la ville, deux écus tenus par un ange, a quatorze planches, sujets du poëme, de la grandeur des pages petit in-folio, et une quinzième planche plus petite représentant trois crânes sous un arceau

(1) *Catal. Bibl. Hag.,* n°s 225, 226, 227, 601. *Manuel du libraire,* t. IV, p. 804.

(2) *Salichlic sterven, gheprent to Antwerpen, in die grote Gulden Mortier, aen die Marct,* 1500, in-8°. *Catal. Bibl. Hag.,* n° 232.

gothique très-orné. L'artiste est entré tant qu'il a pu dans l'esprit du poëte, en représentant toutes ses allégories en personnes ou en objets, dans une suite d'aventures où l'on a voulu voir tantôt l'histoire de l'auteur, tantôt celle de Charles le Téméraire; mais j'avoue n'avoir pas cherché à interpréter toutes les histoires fournies par Olivier de la Marche : la première, *Cy sarme monte et embastone Lacteur pour entrer en saquette, où figurent : Lacteur, Vouloer, Pouvoir, Pensée, Coraige, Aventures et Bon Espoer,* avec leurs noms écrits sur leur personne ou sur les objets; la quatorzième : *Comment Entendement enseigne Lacteur à se conduire et faire les armes,* etc. Il y faudrait un amour pour notre ancienne poésie qui ne fût point rebuté par la dose somnifère propre au talent du capitaine des gardes et maître d'hôtel des ducs de Bourgogne. Mais j'ai été fort intéressé par le style et par le travail de ces planches, qui sont assez neuves. Les figures sont bien plantées et bien vêtues, les têtes non jolies mais naturelles, expressives, même ridées sans grimace; la facture en est carrée, serrée et en même temps pittoresque; des hachures petites, serrées, parallèles, très-variées dans leurs emplacements; des fonds intérieurs ou extérieurs très-fournis d'ameublement et de paysages avec des arbres, des eaux indiquant bien la Hollande, y constituent une originalité réelle. Enfin plusieurs de ces compositions sont intéressantes à divers titres : la huitième, *Comment Lacteur s'est fourvoyé devant le palais Damours où Désir vouloit qu'il entrât, mais Souvenir l'en a destourné;* la neuvième, *Cy monstre Fresche Mémoire à Lacteur les sépultures des anciens trespassés;* la dixième, *Cy devise la bataille faitte entre messire Débile et le duc Philippe de Bourgogne;* la onzième, *Comment le duc Charles de Bourgogne combatyt Accident;* et la douzième, *Comment Accident abatit la duchesse Daustrice.* Dans les nombreuses figures qui se développent sur plusieurs plans, on voit l'habileté du dessinateur qui varie ses physionomies et ses attitudes et compose de petits tableaux pleins de vérité. La sûreté et les ressources pittoresques de son outil paraissent enfin jusque dans la planche des trois crânes, où les détails sont étudiés, la carie des os rendue avec le même soin que le feuillé des ornements.

Le graveur de Schiedam fut inspiré d'une manière plus originale encore dans le second livre que nous connaissons de lui, et qui a pour sujet la légende de la sainte locale, la Vierge Lydwine: *Vita alme Virginis Lydwine de Schiedam* (1), portant la date de 1498, les écus de la ville semblables à ceux que nous avons vus dans le volume précédent, deux autres écus plus petits avec l'inscription *ex Schiedam ad sanctam Annam* et, en outre, la mention que les dépenses de cette édition, traduite du vulgaire en latin, ont été faites par les maîtres de la fabrique de Saint-Jean-Baptiste de Schiedam : il se compose de vingt-six planches ayant environ 9 cent. de haut. sur 7 1/2 de larg.; le titre porte une planche au *recto* et au *verso*. La première représente l'auteur écrivant sur une planche attachée à sa chaise, et devant lui la sainte debout coiffée d'une couronne, les cheveux dénoués, tenant un crucifix d'une main et une fleur de l'autre; la seconde représente la sainte se retournant pour donner la fleur à son ange gardien. Les autres planches en tête des chapitres déroulent les principaux événements de la légende : arrivée d'un vaisseau avec lointain de mer; chute sur la glace avec une scène de patineurs en perspective. Sainte Lydwine, accablée de maux depuis cette chute, passa presque toute sa vie dans son lit, et on l'y voit, non aussi dégoûtante que le dit la Vie des saints, mais dans des scènes plus que naïves, brûlée du feu Saint-Antoine, consolée par son ange gardien, visitée par le Christ, qui lui imprime ses stigmates, nourrie du lait que la Vierge fait jaillir de ses mamelles sur ses lèvres; on la voit à la fin étendue dans sa bière. Dans une dernière planche, la bienheureuse reparaît, dans sa splendeur, tenant sa fleur et

(1) Brugman, *Vita Lydwine. Prologus in vitam alme Virginis Lydwine et haec est translatio tercia per venerabilem patrem fratrem Johañem Brugman anno Dni M° CCCC° LVI° pro tunc conventus fratrum minorum apud Andomarum lectore composita.... hoc opus Dei favente gracia expletum Sciedamis anno M° CCCC° XCVIII°... non est pretereundum silentio quod.... magistri fabrice Sciedammensis Sci. Johannis Baptiste has impensas fecerunt ut viri docti qui eloquio latino plus gaudent et vulgari non dedignavit.* J'ai vu ce volume in-8° à longues lignes à la Bibliothèque Ste-Geneviève.

son crucifix, et présentant par les épaules un donateur agenouillé à la Vierge et à sainte Anne assises sur un banc, ayant au milieu d'elles l'enfant Jésus.

J'ai déjà bien noté cette gravure remarquable par ses petites hachures serrées. Le dessin prend ici peut-être plus de sérieux et de distinction, les attitudes sont excellentes de naturel, les têtes petites et pleines de finesse dans leurs plus simples indications, tous les détails charmants de vérité et de localité. Voilà donc l'école hollandaise qui fut si admirable dans les peintures que suscita la manière Van Eyckiste, et que nous avons vue si distinguée dans les gravures au burin d'Overet, la voilà qui obtient, dans ses gravures sur bois, un mérite non moins exceptionnel. Ainsi se refait, sous l'œil du chercheur attentif, la trame de l'art dans toutes les branches où le temps semblait l'avoir rompue.

Si l'on veut bien rassembler les lambeaux déchirés, les fils embrouillés dont j'ai essayé de faire une histoire de la gravure aux pays qui s'étendent de la Zélande, en remontant l'Escaut, la Meuse et le Rhin, jusqu'en Suisse, sans franchir les limites du XVme siècle, sans aborder l'époque où la gravure passe pour avoir fourni ses véritables monuments, on reconnaîtra qu'elle se présente avec une valeur que les historiens de l'art n'avaient pas suffisamment dégagée. La gravure est restée obscure à l'origine, parce que c'est un résultat multiple, appelé par les besoins de divers arts, à peine un art lui-même, dénué de toutes les qualités qui font briller une découverte.

Les premières estampes en feuilles volantes furent nombreuses, mais vouées à une prompte destruction par leur indigence aussi bien que par leur succès. Trois ou quatre épaves nous font lire des dates : 1418, 1423, 1446, 1451. Ces exemples suffisent pour nous apprendre que la gravure était, dès la première moitié du XVme siècle, diversifiée dans ses procédés de travail en creux et en relief, sur le bois et sur le métal, ainsi que dans ses modes d'impression en détrempe brune, en encre noire et en coloriage.

Il n'y a pas de marque de provenance; on constate au même moment, dans les corporations de métiers, les artistes qui pouvaient l'exercer. Des imprimeurs, en 1417, à Anvers; en 1442, à Bruges; des tailleurs de formes et des faiseurs de cartes, en 1418, à Augsbourg; en 1433 et 1449, à Ulm et à Nuremberg; des orfévres, en 1438, à Cologne; en 1454, à Gand; des peintres partout affiliés à ces corporations. Une première division peut donc être faite entre les productions des Pays-Bas et celles de l'Allemagne. Elle est aidée par les traits de physionomie innés qui se particularisent dans les figures, elle est contrariée par l'inaptitude trop fréquente de l'artiste, et elle reste le plus souvent incertaine, à cause des relations d'usages entre les deux contrées.

Les graveurs primitifs sont peu disciplinés dans leurs modèles de dessin; mais, en les prenant à la portée de la main, ils ne purent que traduire les types, les mœurs et les modes; ils le firent plus vite que les sculpteurs et les peintres, et ils donnèrent à leurs ouvrages une consécration plus générale. Ils apprirent ainsi les qualités essentielles de leur art, l'effet de contour et de lumière qui lui suffit pour lutter avec des arts plus brillants; ils affrontèrent directement avec la ressource de leur planche la représentation de la nature et l'expression de la pensée. A ce moment correspondent deux artistes qu'on peut les premiers appeler des maîtres, l'un de 1464, l'autre de 1466; ils ne se nomment pas, et leur patrie demeure encore indécise entre les pays de tous les côtés du Rhin, comme s'ils devaient rester les interprètes plus généraux de leur art toujours mêlé.

Les imprimeurs et les tailleurs d'images, avant l'imprimerie typographique, avaient aussi fait des livres où les figures trônaient au-dessus des lettres pour le plus facile enseignement de tous. Sans qu'on puisse certifier de quel point ils sont premièrement sortis, les plus recommandables sont faits d'une manière suivie qu'on peut déjà qualifier de style, et qui a la plus grande analogie avec les ouvrages de l'école la plus pure et la plus féconde des Pays-Bas, celle des Van Eyck. On s'assure ainsi que leur origine n'est point éloignée des villes où cette école fut florissante, de Bruges, de Harlem, de Louvain ou de Gand. Un seul de ces livres,

daté d'un monastère près de Bruxelles, en 1440, est venu confirmer les données de la critique. Il s'en était produit aussi en Allemagne, et les éditions en avaient été partout multipliées. Leur nom restitué de Livres des pauvres indique bien le caractère de l'art dont ils furent la production la plus distinguée. Cet art touche, d'un côté, aux plus parfaites créations du dessin, de l'autre, il en subit toutes les vulgarités et en sanctionne toutes les décadences.

Quand l'imprimerie eut fait explosion, quand la lettre eut pris dans le livre toute la promptitude et toute la place qui lui appartenaient, un coin fut encore réservé à la gravure, principalement dans les textes en langue vulgaire, et là elle trouva de nouveaux éléments de représentation. Ses planches ne sont que de faibles échos du roman, de la chronique et de la légende; ils se prolongeront pourtant à de longues distances, ils nous font parvenir aujourd'hui des accents que nous n'entendons plus dans les textes. Aux ateliers d'imprimerie, la gravure dut encore de se localiser davantage. Établie à cette faveur dans les villes les mieux dotées d'institutions libérales, elle y attira les meilleurs artistes, elle y suscita des légions dont plusieurs prirent rang d'école.

Deux graveurs représentent l'art dans sa plus grande force : le beau Martin de Colmar, et ce Hollandais auquel on ne trouve un nom et une patrie que par conjecture. Après eux, on en peut nommer dix, et marquer dix ou douze en divers lieux qui fournissent au matériel des trois écoles. Les premiers seuls sont assez solides dans leur méthode, assez inventeurs dans leur idéal pour être la gloire de leur pays et de leur temps, pour servir d'exemple à de longues générations d'artistes. Les maîtres illustres du XVIme siècle, Albert Durer, Lucas de Leide et Holbein prendront leur essor sans briser cette tradition. Au XVIIme siècle, au sein de la plus heureuse indépendance et de tous les raffinements de l'art accompli, Rembrandt et Van Ostade s'en souviendront quelquefois; aujourd'hui encore, si l'art peut se retremper, il le devra en partie à un regard jeté vers cette source lointaine.

FIN.

TABLE ALPHABÉTIQUE.

ERRATA.

Page 36, note, *M. Motheley*, lisez : *M. Sotheby.*
— 53, ligne 29, *cahière*, lisez : *chaière.*
— 76, fin de la note (1), effacez *complet.*
— 78, ligne 21, *libripage,* lisez : *tirepage.*
— 88, ligne 11, *aux autres*, lisez : *à d'autres.*
— 170, ligne 21, *plânche des monogrammes*, *n*° 10, lisez : *n*° 11.
— 178, note (1), *engrading*, lisez : *engraving.*
— 227, ligne 18, transposez le renvoi (2) à la ligne 26.
— 288, note (3), *branches*, lisez : *bouches.*

Monogrammes.

M

E · S · e · G · 1066 · 1 · 2 · 6 · A

M + S

b & S.

L & S

B & M

W & H

B & R.

I C

1311 · borckholt

Zwoll. I A M

W A

bosche HAMEEL

lt + m